LES MAITRES DE LA MUSIQUE

Publiés sous la direction de M. JEAN CHANTAVOINE

Van den Borren

Orlande de Lassus



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.

ORLANDE DE LASSUS

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ORLANDE DE LASSUS

PAR

CH. VAN DEN BORREN



PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VIe

1920

ORLANDE DE LASSUS

LA VIE

Orlande de Lassus est généralement connu, en Belgique, sous le nom de Roland de Lattre, dont *de Lassus* est considéré comme une latinisation. Il y a là, selon toutes probabilités, une erreur, solidaire de l'affirmation de l'annaliste du Hainaut Vinchant (vers 1580-1635) d'après laquelle le maître aurait changé son nom véritable de de Lattre en de Lassus, pour échapper à la honte qu'aurait fait rejaillir sur lui la condamnation de son père pour fabrication de fausse monnaie. Il est bien vrai qu'un Jehan de Lassus a été condamné à Mons, en 1550, pour crime de cette espèce, mais rien n'établit qu'il y ait un lien de parenté entre ce personnage et l'illustre musicien belge. En fût-il autrement, l'affirmation de Vinchant tomberait devant le fait que le criminel s'appelait de Lassus et non de Lattre.

De Lassus est un nom assez répandu dans le

Hainaut, et qui ne signifie autre chose que *de-là-dessus*. Il n'y a donc aucun rapport entre « de Lassus » et « de Lattre » (= de l'Atre). « Orlande » et « Roland » sont un seul et même prénom; mais la forme « Roland » est rarement usitée au XVI[e] siècle. Le maître se désigne lui-même et est universellement connu, de son temps, sous le nom d'Orlande de Lassus ou d'Orlando di Lasso. Ces deux appellations donnent lieu à des variantes de détail, dont les plus fréquentes proviennent de la suppression de la préposition *de* ou *di*.

Le lieu de naissance de Lassus est Mons en Hainaut, ville située dans une partie de la Belgique où le peuple parle un dialecte que les philologues assimilent au picard. Sa date de naissance a donné lieu à discussion. Sur la foi de Vinchant, plusieurs biographes le font naître en 1520. A l'heure actuelle, cette thèse ne soutient plus l'examen. Des éléments précis prouvent, en effet, qu'Orlande ne peut être né qu'en 1530 ou 1532. Le doute subsiste entre ces deux dernières années, en présence de certaines données contradictoires qui paraissent, à première vue, également dignes de confiance. D'une part, Samuel Quickelberg (1529-1568), à qui l'on doit la plus ancienne notice biographique relative au maître et qui le connut à Munich en 1565, affirme qu'il est né en

1530. D'autre part, le graveur Johan Sadeler (✝ 1595), qui vécut à la Cour de Bavière, en même temps qu'Orlande, aux environs de 1590, nous a laissé un portrait de lui daté de 1593 et portant l'inscription : AETAT. SUAE LXI, ANNI DNI 1593, d'où il résulte que sa naissance se placerait en 1532. L'épitaphe de Lassus établit l'accord de ses héritiers sur ce point : mort en 1594, il était, à ce moment, âgé de 62 ans, s'il faut en croire la périphrase *Post lustra ac hyemes, sena bis acta duas* (après deux fois six lustres, et deux années) inscrite sur sa tombe. D'autres éléments, d'ordre secondaire, interviennent dans la discussion. Nous ne nous y arrêterons pas, nous bornant à conclure que, selon l'opinion la plus généralement reçue aujourd'hui, la date de 1532 semble devoir être préférée à 1530.

Vinchant raconte que Lassus est né « en la rue dicte Gerlande [de la guirlande] à l'issue de la maison portant l'enseigne de la noire teste » et qu' « il fut enfant de chœur en l'église de Saint-Nicolas de la rue de Havrecq » [Havré]. Quickelberg nous apprend que le jeune Orlande commença ses études à sept ans et fut initié aux premiers principes de la musique à huit ans et demi. Sa voix était si belle et attirait à ce point les convoitises des amateurs de chant, qu'il fut enlevé par trois fois, de l'école où il vivait avec les autres

enfants de chœur. Les deux premières fois, ses parents parvinrent à le retrouver. La troisième, il consentit à suivre son ravisseur et à se mettre au service de Fernand Gonzague, vice-roi de Sicile, qui commandait, à ce moment, les forces de Charles-Quint au siège de Saint-Dizier (Haute-Marne). Ce siège se place entre le 8 juillet et le 17 août 1544. Orlande avait donc environ douze ans. De Saint-Dizier, l'armée victorieuse de l'empereur marche sur Paris, mais en cours de route, des négociations sont entamées, qui aboutissent à la paix de Crespy (14 septembre 1544). La guerre finie, l'enfant suit son maître dans ses États de Sicile. Gonzague n'arriva à Palerme que le 1er novembre 1545. Le séjour de Lassus en Sicile ne fut pas de longue durée, son maître ayant été nommé gouverneur de Milan peu de temps après son retour dans ses États. Le départ eut lieu par mer, en mai 1546.

Pour la première fois, depuis son enlèvement, le jeune chanteur jouit, à Milan, d'une existence stable. Le maître de chapelle de la Cour était, à cette époque, le Néerlandais Herman Verecore. Orlande faisait, selon toute vraisemblance, partie du groupe d'enfants de chœur qu'il dirigeait.

Six ans après son entrée au service de Gonzague, poursuit Quickelberg, Lassus se mit à muer, et, à l'âge de dix-huit ans, Constantin Castrioto

l'emmena à Naples, où il vécut pendant trois ans chez le marquis de la Terza. Ces données sont grosses de contradiction : en effet, si Orlande est resté six ans au service du gouverneur de Milan il devait en avoir vingt au moment où il quitta la Cour de ce prince, puisque, né en 1530, d'après Quickelberg, il en avait quatorze à l'époque de son enlèvement, dont la date — 1544 — est fixée avec certitude par le fait historique du siège de Saint-Dizier. La mue se serait donc produite chez lui à vingt ans, alors que ce phénomène fait normalement sentir ses effets entre quatorze et dix-huit ans ! La supposition la plus vraisemblable, c'est qu'Orlande commença à muer plus tôt que ne le dit Quickelberg, et qu'il quitta Milan pour Naples vers 1550, à l'époque où il devait avoir environ dix-huit ans, dans l'hypothèse de sa naissance en 1532.

Castrioto semble n'avoir été qu'un intermédiaire entre Lasso et son nouveau maître. Descendant d'une vieille famille noble, Giov. Batt. d'Azzia, marquis de la Terza, vivait dans un milieu voué aux lettres et aux beaux-arts. Poète lui-même, il représente le type accompli de cette haute culture littéraire qui régnait alors parmi la noblesse napolitaine. La vie musicale de la cité parthénopéenne avait des traditions et de l'originalité. A la fin du xve siècle, l'illustre théoricien

du contrepoint, le belge Tinctor, avait été maître de chapelle de la Cour. Vers le milieu du XVIe, l'Espagnol Diego Ortiz, auteur d'un traité à tendances progressistes, où l'on trouve de précieuses indications sur la manière de jouer des instruments à archet (1553), y remplissait les fonctions de vice-maître de chapelle. Le fait le plus intéressant, au point de vue de la formation musicale d'Orlande, c'est que Naples était le berceau d'un genre de polyphonie populaire qu'il ne tardera pas à cultiver lui-même avec succès : la villanelle.

Lasso vécut environ trois ans à Naples. Il alla s'établir ensuite à Rome où, suivant Quickelberg, il fut, durant six mois, l'hôte d'Antonio Altoviti, archevêque de Florence; après quoi il fut nommé directeur du chœur de Saint-Jean-du-Latran. D'après les données qui précèdent, son arrivée dans la Ville Éternelle se placerait vers 1553. Nulle trace n'est restée, dans les archives, du rôle qu'il joua au Latran.

Le séjour de Lasso à Rome devait former un singulier contraste avec celui de Naples. D'un milieu profane, dont le raffinement s'égayait des saillies de l'esprit populaire, le voici transporté dans le sanctuaire même du catholicisme. Quel changement aussi, au point de vue musical ! La villanelle fait place à la messe et au motet reli-

gieux. L'étoile de Palestrina, alors âgé de vingt-sept ou vingt-huit ans, monte à l'horizon. Depuis 1551, l'auteur de la Messe du Pape Marcel remplissait l'office de *magister capellae* à la chapelle Julia. Il était à peine connu hors de Rome, ses premières œuvres imprimées n'ayant paru qu'en 1554, mais son génie, déjà épanoui, s'appuyait sur une tradition illustre : la chapelle pontificale était, en effet, depuis le XIVe siècle, un centre de culture unique pour la musique religieuse.

Après deux ans de séjour dans la capitale du monde chrétien, le jeune maître est, d'après Quickelberg, rappelé dans sa patrie par une maladie grave de ses parents. Il les trouve morts à son arrivée. Il voyage ensuite en Angleterre et en France, en compagnie d'un noble dilettante italien, Giulio Cesare Brancaccio, dont il avait sans doute fait la connaissance à Naples. Le séjour de Brancaccio en Angleterre paraît se rattacher à certaines intrigues politiques nouées par la Cour de France, afin d'empêcher le mariage de Marie Tudor avec Philippe II. Ce gentilhomme se serait fait l'instrument de ces intrigues qui, d'ailleurs, n'aboutirent point : la reine d'Angleterre et le futur roi d'Espagne se marièrent, en effet, le 25 juillet 1554. D'après les rapports envoyés sur cette affaire à Charles-Quint par son représentant diplomatique à

Londres, on constate que le séjour de Brancaccio dans l'île britannique a eu lieu vers le milieu de cette année. Arrêté, à la suite de ses manigances, il refusa de quitter l'Angleterre, condition que l'on avait mise à sa libération. Il finit toutefois par s'exécuter. C'est alors, sans doute, qu'accompagné d'Orlande, il passa le détroit, et se rendit en France.

S'il est exact que Lasso suivit Brancaccio en Angleterre, au cours de l'été de 1554, il faut en conclure que Quickelberg se trompe, lorsqu'il fixe à deux ans la durée du séjour du maître à Rome : car, dans cette hypothèse, le voyage à Londres devrait avoir eu lieu en 1555 et non en 1554. Cette contradiction serrésoud sans peine, si l'on admet, d'une part, qu'Orlande est allé s'établir à Rome vers l'automne de 1552, d'autre part, que les deux ans en question se réduisent, en fait, à un peu plus d'un an et demi. On a émis des doutes concernant le voyage de Lassus en Angleterre. Lui-même, dans l'une de ses dédicaces, où il énumère ses diverses pérégrinations[1], n'y fait point allusion. Comme il est malaisé de croire qu'il ait eu des raisons de le passer sous silence, on peut supposer qu'il s'est borné à citer les pays (*Italia*, *Gallia*, *Flandria*)

1. *Sacrae Cantiones* à 5 voix, de 1562.

dans lesquels il avait fait plus qu'un simple voyage ou qu'un bref séjour.

En admettant comme vraie l'hypothèse du voyage en Angleterre et en France, le séjour de Lasso dans ce dernier pays dut être de courte durée, car l'on sait, par la dédicace de son premier livre de *Madrigali, Vilanesche*, etc., daté d'Anvers, 13 mai 1555, qu'à cette époque il se trouvait déjà depuis plusieurs mois dans cette ville. C'est donc âgé d'environ vingt-deux ans que le maître vint se fixer à Anvers, vers la fin de 1554 ou le début de 1555. Anvers était, à cette époque, la ville de Belgique où la vie musicale était, de beaucoup, la plus développée. L'édition musicale y florissait, assurée d'une clientèle parmi la bourgeoisie de la cité. Ville d'environ 110.000 habitants, l'Anvers de 1550 est le centre du commerce mondial. Toutes les puissances économiques de la terre y sont représentées par des comptoirs, dont l'un des plus importants est celui des banquiers allemands Fugger, les hommes les plus riches de leur temps.

Suivant Quickelberg, « Lasso demeura deux ans à Anvers, dans une société d'hommes très cultivés, très savants et très nobles, dont il ne cessa d'encourager les penchants musicaux, et qui l'aimèrent et le vénérèrent grandement ». Le passé musical d'Anvers, avant l'arrivée d'Orlande,

n'est guère connu dans le détail. L'un des événements les plus marquants qui s'y rattachent, est la présence à la cathédrale, comme maître des enfants de chœur, pendant les dernières années du xve siècle, du grand maître hollandais Obrecht († 1505). De 1527 à 1562, le maître de chapelle de la cathédrale est un musicien secondaire, Antoine Barbé. La chapelle comptait, vers 1555, plus de 80 membres, et l'on y faisait beaucoup et de bonne musique. Les compositeurs vivant à Anvers, à l'époque de Lassus, ne sont point des artistes d'importance. Outre Barbé, on ne peut guère citer que Tielman Susato († entre 1561 et 1564) et Hubert Waelrant († 1595), en fait de noms connus. Encore tous deux sont-ils plus imprimeurs que musiciens. Il n'est point surprenant que, dans ce milieu épris de musique, mais où manquait un maître de génie, Lasso ait été accueilli avec faveur. Sa réputation s'est faite à Anvers. C'est là que parurent, en même temps qu'à Venise, ses premiers ouvrages. Nous avons déjà fait allusion au recueil de madrigaux, villanelles, chansons françaises et motets à 4 voix, imprimés chez Susato, en 1555 (Eitner, 1555[a])[1].

1. La bibliographie des œuvres d'Orlande étant fort compliquée, nous prendrons soin, afin d'éviter toute confusion, de joindre à la mention des recueils que nous citerons, les chiffres et les petites lettres qui les individualisent dans le catalogue chronologique d'Eitner (voir, ci-après, l'appendice bibliographique).

La même année, Ant. Gardano met en vente, à Venise, le premier livre de madrigaux à 5 voix (Eitner, 1555). A la période anversoise appartient aussi le premier livre de motets à 5 et 6 voix, édité par J. de Laet, en 1556 (Eitner, 1556) et dédié à Granvelle. La dédicace, où il est question « des nombreux bienfaits et des faveurs singulières », que Lassus « reçoit chaque jour » de Son Illustre Seigneurie, semble indiquer que le maître était en relations fréquentes avec le célèbre homme d'Etat.

On conçoit sans peine qu'établi dans un tel milieu, parmi de puissants protecteurs, et désormais connu par une série de recueils aussi intéressants que variés, Lasso n'ait pas tardé à acquérir une renommée en rapport avec ses mérites. Le duc de Bavière, Albert V, ayant appris l'existence, à Anvers, d'un musicien de cette valeur, fut séduit par la perspective de le posséder parmi les membres de sa chapelle. D'après Quickelberg, Orlande aurait été appelé à Munich en 1557 ; suivant M. Sandberger, vers la fin de 1556.

Les sources les plus anciennes relatives à la chapelle bavaroise remontent à la fin du XIVe siècle. L'organiste aveugle Conrad Paumann (vers 1410-1473) est le premier artiste attaché à la Cour de Munich dont on connaisse plus ou

moins la vie et l'œuvre. La période comprise entre sa mort et l'arrivée du Zurichois Senfl à la chapelle (vers 1526), se signale par une efflorescence extraordinaire de la musique polyphonique en Allemagne. Appelé à Munich, Senfl y remplit successivement divers postes musicaux. Il reste attaché à la chapelle bavaroise jusque vers 1550 et meurt probablement en 1556. L'intérêt du concours apporté par Senfl à la vie musicale munichoise, gît en ce que ce maître est, de tous les compositeurs allemands de la première moitié du XVI[e] siècle, le plus représentatif des qualités d'intimité romantique et de rêve nostalgique qui distinguent la musique d'outre-Rhin. Bien qu'il n'ait jamais été maître de chapelle, son influence a dû être considérable dans ce milieu, dont d'heureuses circonstances favorisaient le développement artistique. C'est, en effet, entre 1520 et 1530 que la chapelle de Bavière paraît s'être organisée d'une façon fixe. La première liste complète des musiciens qui en font partie date de 1550. Elle comporte un maître de chapelle et seize musiciens. Cette année est celle où meurt le duc Guillaume IV, auquel succède Albert V, né en 1528. Ami du faste et des beaux-arts, l'héritier de la Couronne s'empresse de renforcer sa chapelle, si bien qu'elle comprend, dès le début de son règne, dix-neuf musiciens,

sans compter les enfants de chœur. Un an plus tard, le chiffre s'élève à vingt-six. D'année en année, il s'accroît et atteint son maximum en 1569 : à cette époque, la chapelle du duc régnant à Munich, et celle de son fils Guillaume, à Landshut, ont, ensemble, un personnel de soixante et un musiciens.

C'est dans ce milieu que Lassus, âgé de vingt-quatre ans, vint s'établir vers l'automne de 1556. A partir de ce moment, l'on est informé, d'une manière plus précise sur son existence, grâce surtout aux comptes de la Cour de Bavière où son nom apparaît constamment, accompagné de mentions qui montrent l'importance de son rôle. Sa fortune n'est pas immédiate. Il n'est, en effet, engagé qu'à titre de simple chanteur et prend modestement sa place, comme tel, parmi les ténors. Son traitement s'élève, à la fin de 1557, à 200 florins par an[1].

En 1558, il épouse Regina Wäckinger, fille d'une dame d'honneur de la Cour. Cette alliance resserre les liens que l'estime pour sa personne et son talent avait déjà fait naître entre la maison ducale et lui. Aussi ne faut-il point s'étonner si, dès 1560, il est chargé, par le duc, d'une impor-

1. Nominalement environ 430 francs de notre monnaie actuelle ; en fait, beaucoup plus, étant donné qu'à cette époque, le pouvoir d'achat de l'argent est très supérieur à ce qu'il est aujourd'hui.

tante mission musicale dans les Pays-Bas, à savoir, « de lever... aucuns chantres et enfants de chœur pour faire chapelle », comme s'exprime la gouvernante des Pays-Bas, Marguerite de Parme, dans une lettre du 7 avril 1560, où elle appelle Orlande « maître de chapelle du duc de Bavière ». Y a-t-il, oui ou non, erreur dans cette qualification ? Se basant sur le fait que les archives bavaroises n'apportent aucune preuve à cet égard, et que Lassus ne prend pour la première fois le titre de « maistre de chapelle de l'excelentissime et Illustrissime Duc de Bavière » qu'en 1564, dans l'intitulé de ses *Nouvelles chansons à quatre parties* (Eitner, 1564), M. Sandberger conclut que sa nomination n'a dû se faire que dans les premiers mois de 1563. Les comptes de la Cour de Bavière ne parlent, d'autre part, de la pension (*Leibgeding*) du prédécesseur d'Orlande, Ludwig Daser (1525-1589), qu'à partir de 1563. En faveur de la thèse contraire, on peut invoquer, outre la lettre de Marguerite d'Autriche, un passage des *Dialoghi* de Massimo Troiano (1569), où cet auteur déclare que Daser fut mis à la retraite quatre ans après l'arrivée du maître à Munich, et que ce dernier lui succéda sans délai. Strictement, cela nous reporte à la fin de 1560 ; mais il n'est pas interdit de supposer que ce terme est une approximation, et qu'il peut tout aussi bien s'agir, en

fait, de trois ans et quelques mois. Que vaut le témoignage de Troiano? Il semble qu'il ne faille l'accueillir qu'avec réserve. Le passage en question contient, en effet, deux erreurs : il attribue à Lasso, pendant ses premières années de séjour à Munich, le titre de *maestro della musica di camera*, poste qui n'existait point à la Cour de Bavière; d'autre part, il indique, comme cause de la mise à la retraite de Daser, l'âge avancé auquel le maître était parvenu : or, Daser n'avait que trente-cinq ans en 1560 et il vécut encore jusqu'en 1589! Quoi qu'il en soit, un fait paraît acquis : c'est que, maître de chapelle ou non, Orlande jouissait, dès 1560, d'une situation morale et matérielle privilégiée à la chapelle bavaroise.

Le 1er juin 1562, Lassus est à Nuremberg, où il signe la dédicace, à Albert V, de ses *Sacrae cantiones quinque vocum* (Eitner, 1562), le premier de ses recueils publiés en Allemagne. En octobre de la même année, le duc de Bavière devant assister, à Francfort-sur-le-Mein, au couronnement de Maximilien II comme empereur d'Allemagne, se dirige vers cette ville, en passant par Prague, Bamberg et Wurzbourg. Orlande voyage à sa suite, accompagné de vingt-quatre de ses collègues et de son premier-né. Le couronnement a lieu le 30 novembre. Sans attendre ce

moment, Lassus quitte son maître et se rend à Venise, chargé d'une mission.

En 1563, le duc de Bavière charge le peintre de la Cour, Hans Muelich, de transcrire, en un codex à miniatures, les Psaumes de la Pénitence, l'œuvre la plus célèbre du maître, dont la conception remonte à 1559-1560 environ. Les deux volumes contiennent chacun un portrait d'Orlande. La première de ces effigies, qui date d'entre 1563 et 1565, le représente âgé de trente-deux à trente-trois ans. Le maître y est figuré en buste, le visage vu de trois-quarts. Le front est grand, assez fuyant, les cheveux sont coupés à ras de la tête, l'arcade sourcilière est bien dessinée. Les yeux, grands et d'une expression assez indécise, trahissent de l'intelligence et de la finesse d'esprit. Le nez, d'aspect flaireur, semble prolonger la ligne fuyante du front. La bouche est sensuelle; la barbe courte, taillée en rond. L'ensemble de la physionomie est plus curieux que sympathique.

Les comptes de 1564 nous font, pour la première fois, toucher du doigt l'importance des profits qu'Orlande retire de sa position et de ses œuvres. Au XVIe siècle, les honoraires de l'auteur consistent généralement dans les sommes que lui octroient plus ou moins généreusement les princes, seigneurs, villes, etc., auquels il

dédie ses recueils. Lasso bénéficie d'autant plus largement de cette tradition qu'elle est très libéralement observée à la Cour de Bavière. Aussi, dès 1564, est-il à la tête d'un capital de 600 florins à placer. Que va-t-il en faire? Selon l'exemple de sa belle-mère, Marguerite Wäckinger, il le prête à la Cour, moyennant intérêt. Les années suivantes, son capital s'accroît sans cesse : en 1566, il s'élève déjà à 2.000 florins.

L'année 1564 se signale, d'un autre côté, par la publication, à Paris, d'un livre de motets uniquement composé d'œuvres d'Orlande : le *Primus Liber concentuum sacrorum*, qu'éditent Le Roy et Ballard. Un an plus tard paraît, chez les mêmes imprimeurs, le *Modulorum Orlandi de Lassus... secundum volumen*[1]. Ce dernier ouvrage renferme vingt-cinq motets qui, à part un seul, étaient considérés, jusqu'ici, comme ayant été publiés pour la première fois dans des recueils de date plus récente.

Lassus avait été envoyé une première fois en Italie, en 1562. Cinq ans plus tard, en 1567, il y retourne, chargé de recruter des chanteurs et des instrumentistes. L'on sait, par une série de lettres adressées à Jean-Jacques Fugger, inten-

1. Avant 1564, Le Roy et Ballard n'avaient publié que des pièces isolées de Lassus, dans des recueils mixtes consacrés à des musiciens divers.

dant musical d'Albert V, par le Flamand Nicolas Stopius, agent diplomatique de la Cour de Bavière à Venise, qu'il passa la plus grande partie du mois de mai dans la cité des lagunes, fort occupé par ses engagements d'artistes. Le 25 mai, Stopius écrit : « M. Orlando se porte bien, il est d'humeur joyeuse et se montre, pour tous, un agréable compagnon. Il va partir d'ici huit jours pour Ferrare, avec une collection de madrigaux qu'il a fait imprimer et dédiés au duc... » Les madrigaux en question forment le *Quarto libro de madrigali a cinque voci* (Eitner, 1567[b]). En dépit d'une dédicace fort habile, où le maître déploie toutes les ressources de la rhétorique courtoise, le duc de Ferrare se montra si peu généreux à son égard, que la maigreur du don fut remarquée, et qu'il fallut y suppléer, sous une forme indirecte, afin d'éviter des incidents diplomatiques. Le séjour d'Orlande à Ferrare fut bref. Après quelques jours passés chez l'ingrat Mécène, le maître reprit le chemin de l'Allemagne.

Rentré à Munich, il obtient, grâce à l'intervention de son ami le duc Guillaume, héritier de la couronne, un subside de 1.000 florins sur la cassette ducale, pour l'achat d'une maison située dans la Graggenau, non loin de la chapelle de la Cour. Le traitement de Lassus s'élève, à cette époque, à 280 florins par an.

L'on est informé d'une façon détaillée sur son activité pendant une partie de 1568. C'est cette année qu'eut lieu le mariage du duc Guillaume (1548-1626) avec Renée, fille du duc François de Lorraine. Lasso prit une part prépondérante à l'organisation des festivités musicales qui furent données à l'occasion de ces noces, dont on trouve la relation dans les *Discorsi* ou *Dialoghi* de Massimo Troiano (1568 et 1569). La description s'étend aux événements qui eurent lieu du 15 février au 9 mars. Dans une longue parenthèse consacrée à la chapelle de Bavière, l'auteur loue l'heureux caractère d'Orlande, ses manières honnêtes et polies, qui le faisaient non seulement aimer de tous, mais encore exercer une influence irrésistible sur les artistes qu'il dirigeait. Le programme des fêtes musicales préparées par Lasso est très varié. Il comporte des pièces religieuse et profanes de toute provenance, dont l'exécution a lieu dans des conditions bien faites pour surprendre ceux qui vivent encore sous l'empire du préjugé que le XVIe siècle est uniquement dominé par la polyphonie *a capella*. Chansons, motets et madrigaux sont, en effet, interprétés tantôt uniquement par des instruments, tantôt par un ensemble de voix et d'instruments, tantôt par des voix seulement.

Mais l'activité d'Orlande ne se borne pas à la

partie musicale. Troiano nous le représente aussi comme prenant part à l'interprétation d'une comédie improvisée à l'italienne, dont le scénario était leur œuvre commune. Chargé du rôle du Magnifique, Lasso paraît en scène avec un masque qu'il suffit de voir pour éclater de rire. Tandis qu'il se lamente à propos de l'amour, survient son ancien domestique Zanni (Arlequin), qui ne l'avait plus vu depuis des années. Ils se reconnaissent et, de joie, Zanni prend son ancien maître sur ses épaules et, tournant « comme une roue de moulin », le porte ainsi à travers toute la scène. Pantalone (le Magnifique) fait de même de Zanni et tous deux finissent par tomber à terre. S'étant relevés, ils entament une conversation bouffonne sur les choses du passé : Zanni demande au patron des nouvelles de sa femme. Le *Magnifico* lui apprend qu'elle est morte. Aussitôt, tous deux se mettent à hurler comme des loups ; Zanni pleure en pensant au macaroni et aux *ravioli* qu'il préparait jadis pour son maître. Mais après la tristesse, la joie renaît, et Pantalone charge Zanni d'aller porter des poulets à sa bien-aimée Camille. Zanni promet de parler en sa faveur, mais Camille l'en détourne en s'amourachant de lui. L'intrigue se complique ici, par suite de l'intervention d'autres personnages. Comme bien on

pense, le Magnifique est berné de toutes les manières. Pour se venger de la bastonnade qu'ils ont reçue, Zanni et lui complotent un assaut contre les fauteurs de leur humiliation. Le maître s'arme d'une collection de sabres : le valet paraît, deux arquebuses sur l'épaule, huit poignards à la ceinture, un bouclier et une épée à la main, un casque rouillé sur la tête. Au moment de l'action, la peur les saisit au point qu'ils sont contraints de faire la paix. Sur quoi Camille épouse Zanni.

Le 7 décembre 1570, le maître est l'objet d'une distinction qui dut considérablement flatter son amour-propre. Ce jour-là, l'empereur Maximilien II, se trouvant à la diète de l'Empire, lui octroie des lettres de noblesse, pour lui et ses descendants. En 1571, il réalise un vœu qu'il caressait depuis longtemps : aller à Paris. Le Roy et Ballard l'avaient fait connaître en France, par une série de publications, qui s'échelonnent entre 1556 et 1570. Le *Mellange* de 1570 (Eitner, 1570[c]) est le couronnement de ce cycle, plus par sa variété et son importance numérique que par le caractère inédit de son contenu. Son intérêt principal gît dans l'apparat avec lequel il est présenté au public. La renommée de Lassus s'y manifeste par divers poèmes latins et français qui louent le maître et sa musique.

C'est donc précédé d'une réputation de grand homme qu'Orlande arrive à Paris, probablement entre le 10 et le 20 avril 1571, muni de recommandations spéciales du duc de Bavière pour le roi et la reine de France. La durée de son séjour ne peut être fixée que d'une façon approximative. Il semble que son retour à Munich ait eu lieu peu après le 25 mai, date à laquelle il signe, à Paris, la dédicace au duc Guillaume, de ses *Moduli quinis vocibus* (Eitner, 1571_b).

L'accueil du roi Charles IX fut excellent. Ce souverain était bon connaisseur en musique. Il avait, au dire de Brantôme, une voix très étendue, et prenait un plaisir extrême à se mêler aux chantres, à l'église, et à chanter lui-même sa partie dans le chœur. Dès son arrivée dans la capitale française, Orlande lui dédie l'un de ses meilleurs ouvrages, le *Livre des chansons nouvelles à cincq parties* (Eitner, 1571^c).

Le grand « introducteur » du maître à Paris est l'éditeur Le Roy. C'est lui qui le présente à la Cour et le met en rapport avec les sommités françaises du moment. Ses préfaces et dédicaces latines aux recueils de Lassus, montrent le cas qu'il faisait de son hôte et l'importance qu'il attachait à ses œuvres, tant pour leur valeur intrinsèque que pour le lustre qu'en retirait sa maison d'éditions.

Orlande rentre à Munich, comblé d'honneur et d'argent. L'année 1572 inaugure une époque de sa vie sur laquelle on est particulièrement bien informé, à raison de ce qu'une partie importante de sa correspondance afférente à cette période, nous est parvenue. L'on possède de lui 52 lettres, presque toutes adressées au duc Guillaume. Rien n'est moins indifférent que cette longue série d'épîtres. L'homme s'y révèle, en effet, profondément original. On n'y voit, à vrai dire, qu'une face de son individualité, à savoir l'humour puissant, la vivacité burlesque, la bonhomie gaillarde qui forment proprement l'aspect le plus extérieur de sa nature. A cette face s'opposent des traits de caractère fort différents, qui trahissent un esprit profondément religieux, prompt aux retours sur soi-même, convaincu du sérieux de l'existence et passionnément tourmenté par le problème de la vie et de la mort. Ce côté sévère n'affleure que rarement dans sa correspondance : il faut aller le chercher dans certaines de ses œuvres, comme les *Psaumes de la Pénitence* ou les *Lectiones* d'après Job, qui dévoilent, par l'intensité même de leur expression, le fond de son âme, rongée par la crainte et l'inquiétude.

L'une des caractéristiques externes les plus curieuses de sa correspondance consiste dans

son polyglottisme. Pour ainsi dire chaque lettre est une mosaïque où le français, le latin, l'italien et l'allemand se succèdent, se combinent et s'entrechoquent avec une folle fantaisie et une verve burlesque jamais à court. Des accumulations de rimes et de calembours assaisonnent cette *olla podrida*, lui donnant une saveur d'espiéglerie digne d'un collégien en délire. Rien de profond, de relevé, de spirituel au sens voltairien ; mais une gaîté monstre, un humour énorme, un sens rabelaisien de la grosse bêtise qui fait rire.

L'on a trois lettres de 1572 [1]. Dans la première, datée de juillet, le maître, rentré de Landshut [2] à « Minichen (Munich) la Jolie » conte comment s'est effectué le retour. Le voilà maintenant installé chez lui : il se promet une joyeuse soirée dans son jardin, où l'on disputera « sans latin », en buvant à la santé du duc. Expédiée de Landshut, la lettre du 7 octobre 1572 nous apprend que la peste règne à Munich et que l'on se réfugie où l'on peut pour éviter les atteintes du mal. « Moi poüre [pauvre] gentilhomme

1. La correspondance de Lassus a été publiée *in extenso* par M. Sandberger dans ses *Beiträge* (cf. ci-après, l'appendice bibliographique) ; un choix de lettres a paru dans les *Ecrits de Musiciens* de M. Prod'homme (Ed. du *Mercure de France*, 1912).

2. Petite ville de Bavière, à environ 65 kilomètres au nord-est de Munich ; le duc Guillaume y avait sa résidence particulière.

charbonier, délaissé de tous, sinon de celuy, qui peut plus que tous. Abandonné, loin du né, de maison, de buisson, de jardin au matin, de tous fruit, non pas cuit, et de fleurs et d'odeurs, et en somme moi poûre homme, de tout bien n'ai plus rien ; voilà la feste que me fait la male peste » ; ainsi débute cette missive où Lasso se livre, en dépit du malheur des temps, à sa manie de rimer.

Des trois lettres de 1573, la deuxième (11 septembre) est un exemple typique du « ton intime » d'Orlande. « Je me retreuve, écrit-il, avecq la gracieuse letterine que il placuit [plut] à V^re^ Ex^ce^ mihi scribere [de m'écrire]. Apres menger oportet bibere [il faut boire]; je veux dire in meo sermonibus [dans mes discours], que je rends grosse et grasse grace à v^re^ bonté et ex^ce^, qui se degne recorder [souvenir] des moindres de ses petitz serviteurs et surtout, questo mi place trégrandissimamente [ceci me plaît très grandement], De son retour sano et gagliardo [sain et gaillard] et legier d'argento ; Dieu face que je mente, ma pur laqua corr'al mare [mais cependant l'eau court à la mer]... » Cette lettre nous apprend aussi quels étaient les délassements ordinaires d'Orlande : le jeu de mail (*palamaglio*), le jeu de balle, la pêche.

L'année 1573 se signale, en outre, par la paru-

tion du premier volume d'un ouvrage capital, le *Patrocinium musices* (le patronage de la musique), édité par Adam Berg, à Munich. Cette grande publication comprend deux séries de plusieurs tomes, dont la première, parue de 1573 à 1576, comporte cinq volumes, et la seconde, en 1587 et 1589, deux volumes. Adressée au duc Guillaume, la dédicace latine du tome premier de la première série constitue une sorte de manifeste dans lequel Lassus exprime ses idées quant à l'origine de la musique et à sa mission religieuse : idées d'ailleurs courantes au XVIe siècle, mais qu'il est intéressant de voir émettre par l'un des plus grands génies de l'époque, encore que sa rhétorique appliquée n'ait rien de spécialement attrayant : « En toute piété et vérité, dit Orlande, il peut et doit être affirmé que ces chants musicaux ont été composés à l'imitation de cette harmonie céleste et merveilleuse, que nul humain n'a jamais entendue, sauf les Apôtres... Et comme Dieu très bon et très grand voulait que, parmi ses immenses bienfaits, une chose semblable fût donnée à la terre, la piété et la gratitude des hommes réduisirent en nombres et en proportions le noble organe de la voix, ainsi que les sons et les autres éléments des divers instruments, de telle façon que, même si les notes diffèrent entre elles et

suivent chacune leur propre voie, le tout n'en forme pas moins une délicieuse harmonie... Aussi, cette musique doit-elle moins servir à la délectation de l'âme et au plaisir de l'oreille, qu'aux cérémonies et offices du culte divin... » Et le maître continue de la sorte pour en arriver à dire que « de tous temps, les rois, les princes et les grands ont tenu à entretenir, conserver et favoriser la musique, émule de la hiérarchie céleste et adjuvant du service divin ». La maison de Bavière « a réalisé, à cet égard, plus qu'aucune autre de son rang ». N'a-t-elle pas, d'ailleurs, « conservé... dans toute son intégrité, sa piété envers Dieu et, presque seule en Allemagne, fait face avec énergie et constance, aux obstacles dressés contre la religion chrétienne, en ces temps troublés ? » Publié sous les auspices du duc Guillaume, le *Patrocinium* est un témoignage éclatant de ce zèle : « Jamais le monde n'a contemplé parmi tout ce que produit l'art de la librairie, trésor plus précieux et plus nécessaire pour confirmer les élus dans l'unité et l'unanimité de la foi catholique. »

Le maître fournit son concours musical pour le ballet de Cour donné à Paris, en 1573, en l'honneur des ambassadeurs de Pologne. Le scénario de ce divertissement mettait en action Silène, des satyres et des nymphes représentant

les dix-huit provinces françaises. Lassus avait mis en musique le dialogue latin entre la France, la Paix et la Prospérité, par lequel débute l'œuvre. Brantôme nous apprend que cette musique était « la plus mélodieuse qu'on eut sceu voir ». Il n'en est, malheureusement, resté aucune trace.

L'année 1574 s'ouvre par la publication du deuxième volume du *Patrocinium*, lequel comprend 5 messes, dédiées au pape Grégoire XIII. En février, Lasso part pour l'Italie. L'on est informé sur les détails de ce voyage par les dix lettres qu'il envoya du Tyrol et d'Italie même, au duc héritier, et par la correspondance adressée des mêmes lieux à Guillaume, par son écuyer Janpietro di Givarra, chargé de veiller aux moyens de transport. Partis de Landshut, par un temps affreux, les voyageurs sont arrivés le 12 février à Rotholz, sur l'Inn (Tyrol). Ils se servent d'ânes, de chevaux, voire même d'un traîneau. On loge dans des auberges de village qui manquent de confort et où tout est fort cher. On espère être le lendemain à Alla (Hall), sur l'Inn, à 25 kilomètres environ de Rotholz. La compagnie est égayée par la présence d'un acteur italien, le Venturino, qui raconte des comédies ; la verve de Lasso se donne libre cours sous forme de contes, fables, bons mots, sottises et facéties de

toute sorte (lettre du 12 février). Le 16 février, Orlande et sa troupe font leur entrée à Clausa (Klausen ou Chiusa), sur l'Adige, à 10 kilomètres au sud de Brixen, après avoir traversé le Brenner. Le 18, au soir, les voyageurs sont à Trente, où ils se reposent un jour plein. « Jusqu'à cette heure, écrit Lasso, nous avons eu une fort belle route, et nous marchons allègrement » (lettre du 20 février). Arrivés à Mantoue, Orlande et son escorte sont reçus chez le duc, auquel ils remettent un présent de la part du duc héritier de Bavière. De cette cité, le maître écrit, le 26 février, à Guillaume, pour l'instruire au sujet de certains artistes italiens dont il a entendu parler et que l'on pourrait éventuellement engager. Moins d'une semaine après, les voyageurs atteignent Bologne, après s'être arrêtés en chemin à Ferrare. A Bologne, Lassus a rencontré « le roi des danseurs » ; un contralto exceptionnel ; un fort bon ténor ; « un jeune homme de bon maintien, qui chante très bien la basse dans un concert » ; une jeune fille de bonne famille, qui joue excellemment du luth et a une fort belle voix ; un chanteur du nom de Julio, qui chante les soprani et touche de l'orgue et du luth (lettre du 3 mars). Le 6 mars, Janpietro informe le duc de ce que la petite troupe est arrivée la veille à Florence. Le lendemain, Lasso écrit à son tour

au prince héritier, et lui donne force détails au sujet de divers comédiens et instrumentistes. « En conclusion », dit-il, « je crois bien que je ne rentrerai pas seul en Bavière, si Dieu veut bien m'en faire la grâce, car j'ai un formidable catarrhe et une toux qui me fait très mal... » De Florence, on se dirige vers la Ville Éternelle. Les documents épistolaires font défaut, à partir d'ici, ou plus exactement se réduisent à trois lettres de Janpietro, qui ne nous apprennent rien concernant la mission d'Orlande ou sa personne. Aucune de ces missives ne parle du séjour à Rome. Pourtant, la cité pontificale paraît avoir été l'étape la plus importante du voyage : c'est là, en effet, que Lassus compte rallier tous les virtuoses qu'il s'est proposé d'emmener ; là aussi qu'il doit recevoir l'argent destiné à couvrir les frais du voyage ; il appert des comptes de la Cour pour l'année 1574, que cette somme s'élevait à 400 florins, qu'elle lui aurait été remise à Rome, le 1er mai, qu'il n'en dépensa que 176 florins et restitua le surplus à la Chambre des comptes.

Le maître profite de sa présence à Rome pour entrer en rapports plus étroits avec le pape Grégoire XIII, auquel il avait dédié, trois mois auparavant, le tome II du *Patrocinium*. Une lettre du 8 avril 1574, adressée au duc Guillaume par

le cardinal Christophe de Trente nous informe que ce dignitaire de l'Église s'est empressé, à la demande du duc héritier, de faciliter à Lasso l'accès auprès de Sa Sainteté, qui a eu beaucoup de plaisir à le voir, et lui a octroyé une distinction honorifique[1].

Il résulte de la lettre datée de Clausa, 16 février 1574, qu'Orlande avait l'intention de pousser jusqu'à Naples. A-t-il donné suite à ce projet? Rien, dans la correspondance de Givarra ne permet de l'établir; mais on n'y trouve pas non plus la preuve du contraire. Quant à l'écuyer du duc et à sa troupe, ils sont arrivés le 31 mars dans la cité parthénopéenne et en sont repartis le 5 ou le 6 mai. Si l'on admet que Lassus est allé à Naples avec Janpietro, il est, en tous cas, certain qu'il n'y est point resté aussi longtemps que ce dernier. En effet, le 6 mai, le duc Albert écrit à son fils Guillaume que son maître de chapelle est rentré d'Italie la veille, soit le 5 mai. Une circonstance, toutefois, paraît inexplicable: comme nous l'avons vu, les 400 florins expédiés à Orlande lui auraient été payés à Rome, le 1er mai. Or, à supposer qu'il ait quitté la Ville Eternelle le jour même de cette remise de fonds, il est impossible qu'il ait fait, en cinq jours seu-

1. Le titre de Chevalier de Saint-Pierre.

lement, le trajet d'environ 800 kilomètres qui sépare Rome de Munich. Aussi n'y a-t-il pas de doute que l'indication de date fournie par les comptes soit l'effet d'une erreur. C'est donc antérieurement au 1er mai que le maître reçut la somme en question, ce qui permet de fixer son départ de Rome à une date sensiblement plus éloignée.

Le voyage de Lassus ne fut guère fructueux. Les chanteurs recrutés sont au nombre de quatre seulement. Le duc Albert écrit à son fils Guillaume qu'il les a vus, mais qu'ils ne lui inspirent guère confiance (9 mai). Seuls des danseurs et un enfant joueur de viole destinés au prince héritier semblent avoir été les bienvenus. On trouve l'écho du mécontentement du duc régnant dans une lettre de Lasso, expédiée le 14 mai à Guillaume : « Son Exce, écrit le maître, ne ma pas usé de courtoisie quelconque, par ainsi lui suis moins obligé, bien est vray que je n'ai mené guerre de chose rare à Son Exce, mais je n'ai pas laissé de faire toutte ma diligence. » Il s'attendait, pour le moins, à ce que le duc reconnût cette diligence par l'octroi d'un don en argent. Mais son espoir a été déçu et il donne libre cours à sa mauvaise humeur, d'une façon qui jette un jour étrange sur la nature des rapports de courtoisie qui régnaient entre son « gros patron » et lui. Le

18 mai, sa déconvenue le met dans un véritable état de marasme : « ... Quant à l'état où je me trouve, jamais de ma vie, je ne me suis senti plus mélancolique : je suis toujours seul, à moins que je consente à m'enivrer jour et nuit, chose qui ne me plaît que médiocrement et ne me cause aucun plaisir... » Le 27 mai, l'horizon s'est rasséréné. « ... Je supplie a V^re^ Ex^ce^, écrit-il au duc Guillaume, de voloir suplier a mons^r^ mon maistre le duc Albert, si cela lui plaît, de venir dîner lundi chez moi, dans mon jardin, avec V^re^ Ex^ce^ la princesse votre épouse, votre jeune frère le prince Ferdinand, et le révérend seigneur de l'abbaye de Weingarten... Si le menu n'est pas fameux, la bonne volonté ne manquera pas... »

L'année 1574 ne se passe point, sans que Lassus renoue des rapports avec la France. Charles IX était si charmé par ses ouvrages et estimait à tel point ses capacités, qu'il eût beaucoup voulu l'avoir comme maître de chapelle. Au début de l'année, il charge Adrien Le Roy de lui faire des ouvertures. Il résulte d'une lettre de l'éditeur parisien, en date du 14 janvier, qu'on lui promet des gages de 1.200 livres, à compter du 1er janvier; de plus, 600 livres pour l'année précédente, qu'on lui remettra dès son arrivée; enfin, il aura le titre de « Compositeur de la Chambre du Roi », ce qui lui rapportera encore 3 ou 400 livres. On ignore

ce qu'Orlande répondit à ces offres, qu'il reçut sans doute à la veille de son départ pour l'Italie, lequel se place approximativement entre le 5 et le 10 février. Il y aurait donné suite, si l'on en croit l'historien De Thou (1537-1617), d'après lequel le maître aurait quitté Munich avec les siens, se dirigeant vers Paris; mais ayant appris, en cours de route, la mort du roi (30 mai 1574), il se serait décidé à rebrousser chemin. Il y a tout lieu de croire que cette assertion est inexacte. L'on sait, en effet, qu'Orlande rentra le 5 mai à Munich, retour d'Italie. Or, il est établi par sa correspondance que depuis cette date jusqu'au 27 mai, il n'a pas quitté la Bavière. De plus, le 27, il prie la famille ducale à dîner pour le lundi d'après. Il n'y a d'ailleurs aucune allusion, dans les lettres de cette époque, à un projet quelconque d'abandonner la Cour bavaroise. Aussi, conclut-on à bon droit que le maître a dû, avant son départ pour l'Italie, c'est-à-dire vers le début de février, faire parvenir une réponse négative à Le Roy. Quoi qu'il en soit, ses relations avec la Cour de France ne furent point rompues, à la suite de ce refus. Non seulement il resta inscrit pour une somme annuelle de XII livres au rôle des « pensionnaires francoys, officiers domestiques et autres » jusqu'en 1576-78 inclus, mais encore il entretint,

dans la suite, des rapports constants avec la France. C'est ici le lieu de démentir la légende, longtemps colportée, suivant laquelle Orlande aurait composé les Psaumes de la Pénitence pour apaiser les remords de conscience de Charles IX, à la suite de la Saint-Barthélemy (24 août 1572). Comme nous le savons déjà, cette œuvre célèbre avait été écrite dès 1559-60, pour l'usage privé du duc Albert.

L'année 1575 est l'une de celles où l'on est le mieux renseigné sur la vie intime de Lassus. Quinze de ses lettres au duc Guillaume, écrites à cette époque, ont été conservées et peignent avec un savoureux relief, la succession des petits événements qui composent son existence quotidienne. La lettre du 24 mars a des mots particulièrement sensibles pour exprimer son attachement envers le prince héritier : « ... Je sens toujours dans mon cœur quelque chose qui monte et qui descend, quand je vois l'écriture de celui que je n'ai jamais pu oublier et que je n'oublierai jamais, même si je le pouvais : mon excellentissime Seigneur, le très doux Guillaume, De moi aimé plus que sa Ex^ce^ ne pense ; et, en cela je ne fais pas le renard, ou je prie Dieu de n'avoir jamais de ma poure âme miséricorde, si je flate V^re^ Ex^ce^ ... » Le 28 mars, il envoie à Guillaume une lettre pleine de ce qu'il

appelle « ses petites folies jolies ». Veut-on savoir comment il se figure la « Sainte gloire du paradis » ? « Estans là trouverons assez de quoi passer le temps; en tous temps Estans toujours jaloux, sain, gagliard, point pagliard, jeune, beau, non pas veau, bien en ordre, sans faire désordre, content sans argent, chantant, dansant, oiant musique bien magnifique, en louant Dieu en chascun lieu, o quel plaisir, sans desplaisir, o allegresse, plein de liesse, o lieu heureux, bien plantureux, tout plein d'odeur, garni de fleur, o grand douceur, la grand faveur, que le sauveur donne à tout cueur, qui pour lui meur. »

Les relations de Lasso avec Paris au cours de l'année 1575, se signalent par l'obtention d'un privilège pour la publication de ses œuvres. Le 25 août, Henri III lui accorde des lettres patentes lui permettant d'éditer librement ses compositions en France, et les protégeant contre toute réimpression non autorisée. Accordé pour dix ans, ce privilège est renouvelé, dans la suite, en 1581 et 1582. Le maître obtient, le 23 novembre, lendemain de la Sainte-Cécile, un vif succès au « Puy de musique » d'Évreux, concours annuel auquel étaient invités les musiciens de tous les pays. Le jury se composait de musiciens faisant partie de la chapelle de la cathédrale, et d'amateurs appartenant au monde laïc. Lassus rem-

porta, cette année, le premier prix, un orgue d'argent, pour son motet à 5 voix *Domine Jesu Christe*. Fit-il de nouveaux envois les années suivantes? Les archives sont muettes sur ce point. Son nom ne reparaît plus qu'en 1583 dans les actes relatifs aux « Puys musicaux » : il reçoit de nouveau, cette année, un premier prix, pour son motet à 5 voix *Cantantibus organis*.

La renommée de Lasso et la beauté de sa musique n'avaient pas été sans séduire les calvinistes français. Pourtant, le fait qu'il était le représentant musical d'une doctrine ennemie n'était pas sans les heurter; d'autre part, leur puritanisme s'irritait de la licence de ses compositions profanes. Désirant trouver un terrain de conciliation entre l'admiration que ses œuvres leur inspiraient et les scrupules moraux et religieux qui les en écartaient, ils eurent recours à un moyen fréquemment utilisé en pareil cas : le travestissement des textes. Les tentatives les plus radicales dans ce sens datent de 1575 et de 1576. Pasquier publie en 1575 à La Rochelle, le *Mellange d'Orlande de Lassus contenant plusieurs chansons a quattre parties, desquelles la lettre profane a été changée en lettre spirituelle*. L'année suivante paraît le *Thresor de musique d'Orlande de Lassus* (Eitner, 1576[a]), édité par un anonyme, qui se dissimule sous les initiales S. G. S. et qui n'est

autre que Simon Goulart, de Senlis (1543-1628).

Les onze lettres de 1576 permettent de reconstituer maint détail de la vie du maître. Dès le 23 janvier, il adresse à son patron une missive dont le début, plein de verve et de bonhomie, mérite d'être traduit *in extenso* : « Maître Diogène, causant, devisant et parabolant [*parabolando*] à propos de choses excellentes qui se trouvent sur terre, disait qu'en réfléchissant et en observant et contemplant le génie, l'industrie et la valeur de l'homme, il lui paraissait que ce dernier était la plus grande bête, autrement dit le plus grand animal, je veux dire l'objet le plus sage qu'ait créé Dieu : mais tournez la page : considérant ensuite et observant minutieusement ses diverses façons d'être, ses pensées si diverses, tantôt joyeuses, tantôt douces, tantôt violentes, tantôt tristes, tantôt feintes, tantôt équivoques, — tantôt il rit, tantôt il pleure, tantôt il va à selle [caga], tantôt il mange — en sorte que l'accord lui-même ne serait pas capable de mettre tout cela d'accord, le philosophe conclut qu'il n'y a pas au monde un plus grand fou que l'homme, ni en même temps un plus grand sage ... »

Deux mois plus tard, il expédie à Guillaume une missive dont les premières lignes montrent le plaisir qu'il prend à voir pousser les graines

de son jardin (23 mars). Son âme de « jardinier philosophe » se dévoile à nouveau, le 2 avril, dans ces deux jolis passages : « ... Quant aux semences, nous en avons semé beaucoup, que nous verrons germer plus tard ; et si nous vivons assez, nous en mangerons les fruits et en boirons le bon vin » ; plus loin : « La salade croîtra bien vite, et nous mangerons bientôt en famille, dans mon jardin, sur une table bien servie ».

Les lettres des 4, 7 et 12 avril nous initient à une intrigue dont Orlando semble avoir été victime et qui jette une ombre momentanée sur son existence, si claire et si joyeuse à cette époque. Il s'agit de médisances, dont l'auteur était l'Italien Cosimo Bottegari, valet de chambre de la vieille duchesse Anne, et qui avaient eu pour effet d'indisposer le duc Albert à son égard. « J'ai su », écrit le maître, le 4 avril, « que aucuns, me monstrant amitié, sont mes ennemis mortels, et ne le povoie croire, mais ce meschant poltron de monde est si variable et terrible, que il ne se faut fier quasi de soi mesmes... Aucuns ne peuvent soufrir que je soie en grâce de V^{re} Ex^{ce} et ceste [cela] est une des plus grands cause de l'envie qu'ils me portent... » Il nous apprend, par sa lettre du 7 avril, que Cosimo l'accuse, entre autres, de ne

pas remplir son office « en toutte diligence ». Il ne demanderait pas mieux que de se réconcilier avec lui, mais, dit-il, « il [Cosimo] est si très grand en ses armes, quil lui semble de n'avoir besoing de l'amitié de personne du monde ». La lettre du 12 avril nous informe du dénouement de l'affaire. Le maître s'est décidé, sur le conseil du duc Guillaume, à « faire paix avecqz Cosimo », à la suite de quoi il est rentré en grâce auprès de Son Excellence.

L'année 1577 n'est pas riche en renseignements sur la vie de Lassus. Les comptes de la Cour nous informent au sujet de son traitement, qui s'élève à 400 florins [1], mais qu'un supplément ou *Gnadengelt* payé régulièrement depuis 1575, augmente, en fait, à concurrence de 150 florins. L'on est un peu mieux pourvu de documents pour l'année 1578. Le plus curieux est une longue lettre au duc Guillaume (11 mars), dans laquelle le maître raconte à son patron « quelques petites choses nouvelles concernant la musique », en un langage burlesque, dont le sens précis nous échappe en grande partie. Qu'on en juge par ces fragments, traduits de l'italien : « Donc, au début de ce mois de mars... vint un âne à cheval, avec une valise sans

1. Depuis 1571-1572.

pauses, couverte de passages ornant de nombreuses cadences en faux-bourdon, dans un rythme macaronique ; il portait une paire de bottes sans croupières, lacées au moyen de bémols, à la manière du stoch fisch [1], et il avait un petit chapeau « paga l'oste »[2] surchargé de coloratures et rehaussé d'un plumet. Bref, il rencontra dans la rue deux fûts pleins de voix espagnoles, qui avaient absolument décidé de saboter les motets de Clemens non papa... » Plus loin : « Le S^{gneur} Contrepoint moderne a fait enchaîner maintes quartes par une tierce personne, mais il pourra les faire mettre en liberté, en se laissant fléchir par une bonne parole ; il est bien vrai qu'il a chassé de sa Cour, tous ceux qui en étaient revenus aux consonnances parfaites, revêtues d'un même drap, parce que cette sorte de gens ne fait bon effet que lorsqu'on les fréquente rarement, et parce que parler tous ensemble ne vaut rien... » Sans doute Guillaume était-il à même de goûter le sel de ces *capricci*, comme les appelle Lasso. Pour nous, qui n'en possédons point la clé, ils sont à peu près lettre morte. On peut toutefois conclure de l'ensemble de ces divagations, que le maître s'intéressait *in abstracto* aux problèmes musicaux de son

1. Morue séchée.
2. Paie l'aubergiste !

temps. Si nous le comprenons bien, il adopte une attitude intermédiaire entre ceux qui ne jurent que par la nouveauté, et ceux qui ne trouvent le salut que dans la réaction.

Le post-scriptum de cette lettre parle d'un projet de voyage à Venise. Il ne nous reste, au sujet de ce déplacement, qu'une missive assez brève, expédiée de Venise, le 2 mai. Le 1er mai, Lasso est arrivé dans la cité des Doges, où il s'est installé chez le maître de poste Bracheri. Une lettre du licencié Miller, ami d'Orlande, adressée le 27 mai au duc Guillaume, nous apprend qu'à cette dernière date, le maître était déjà rentré à Munich. Peu après son retour, il achète, dans la marche de Maisach, des immeubles qu'il joint à ceux qu'il possédait déjà à Putzbrunn[1].

Le 23 avril 1579, il s'engage à servir, sa vie durant, la Cour de Bavière. On lui promet, en échange, un traitement à vie de 400 florins par an. Le duc Albert ne devait survivre que de quelques mois à cet engagement. Il meurt le 24 octobre 1579, et son fils Guillaume lui succède, sous le nom de Guillaume V. La correspondance de Lassus avec ce dernier cesse

1. Maisach, à mi-chemin de Munich et d'Augsburg, sur la Maisach, affluent de l'Amper. — Putzbrunn, non loin de Wolfratshausen, au sud de Munich, sur la Loisach.

à partir de ce moment. La dernière lettre que le maître lui adresse porte la date du 18 juillet 1579. Orlande s'y plaint de sa santé : « ...De trois jours passés, dit-il, ai eu une telle passion [souffrance] colique, quelle me fait fort mélancolique, et n'en suis pas encore dehors; Dieu face sa sainte volunté. » Il est d'humeur triste : « Je voudroi bien estre joieux, mais non pas trop aussi ; car les joies de ce monde sont meslées de tant travaux convers [ennuis], que quant l'home pense estre a son aise et contentement, il se trouve incontinent plus loing de la qu'il nia dici A bien faire, et se taire... »

La mort d'Albert V met fin à la période de splendeur de la chapelle bavaroise. Celle-ci comprend encore dans la suite, nombre d'excellents artistes, mais son personnel est considérablement réduit. Le duc Guillaume trouve, à son avènement, un passif de deux millions et demi de florins à liquider. Les dépenses de luxe sont les premières à pâtir de cette situation : subitement, le nombre des membres de la chapelle tombe de 44 à 22. En 1581, il descend jusqu'à 17, pour se relever, au cours des années suivantes, et atteindre un maximum de 38, en 1591. Orlande ne subit, de ce fait, aucun préjudice matériel. On continue à lui payer son traitement de 400 florins, avec le supplément de 150 florins qu'il

touche depuis 1575. Ce qui aurait pu le décourager, c'était le nombre restreint d'éléments d'exécution qui lui restaient, après avoir disposé, pendant des années, d'un corps de chanteurs et d'instrumentistes qui n'avait pas son pareil en Europe. Ces circonstances défavorables ne l'empêchent pas de rester fermement attaché à la maison de Bavière. Aussi le voyons-nous décliner les offres du duc Auguste de Saxe, qui lui propose de prendre, à la Cour de Dresde, la succession du maître de chapelle Scandello, décédé le 18 janvier 1580[1].

En 1580, le capital de Lassus déposé à la Chambre des Comptes s'élève à 4.400 florins, portant intérêt à 5 p. 100. Les intérêts paraissent lui avoir été payés régulièrement jusque-là. Cependant, étant donnés son amitié pour le duc, la situation obérée de la Cour et certains scrupules d'ordre religieux, il se crut un beau jour dans l'obligation de restituer ceux qu'il avait perçus. Le duc n'accepta point cette générosité et lui fit rembourser le total des sommes auxquelles il avait renoncé. Un acte officiel du 6 mars 1580 nous informe à ce sujet. La conséquence de cette restitution ne se fait pas attendre : la même année, Lassus place, à la

1. Cf. lettre en allemand, du 13 février 1580.

Cour, une nouvelle somme de 1.000 florins.

M. Sandberger montre la transformation qui s'était peu à peu opérée dans le caractère et les tendances du duc Guillaume, à partir du moment où il monta sur le trône. Le joyeux jeune homme, qui entretenait avec Orlande une correspondance facétieuse, jouait avec lui au *palamaglio* et ne perdait pas une occasion de plaisanter et de rire, prend insensiblement conscience des devoirs religieux que lui impose son entrée dans la politique active. Sa piété prend une allure militante qui lui vaut, dans l'histoire, le surnom de Guillaume le Pieux. Sous son règne, Munich devient l'une des forteresses du catholicisme, et les Jésuites, dont il fait ses conseillers, acquièrent sur lui un empire considérable. Lasso suit son maître dans ses tendances. Lui aussi aime les Jésuites et noue des relations étroites avec eux. Leur séminaire (*Erziehungsinstitut*) de Munich, qui existe encore à l'heure présente, possède, de lui, un portrait à l'huile, d'après nature, qui le représente vers la cinquantaine, en 1580. On retrouve dans cette belle effigie, dont l'auteur supposé est son gendre, Hans von Ach, un Orlande dont le type n'est point trop éloigné de celui que nous connaissons par la première miniature de Muelich. Le maître y est figuré jusqu'à la taille. Le visage occupe une

position intermédiaire entre la vue de face et celle de trois-quarts. Le crâne est presque chauve. La barbe est en pointe. Le grand front fuyant, l'arcade sourcilière très dessinée, l'œil grand et lourd, la bouche sensuelle de 1565 se retrouvent, inaltérés. Mais la ligne des sourcils s'est faite méphistophélique et la lourdeur des yeux se double d'une dureté un peu fixe, que les portraits antérieurs ne laissent point percevoir, et qui semble peu compatible avec la mobilité d'esprit du modèle. Le nez, jadis long et d'une forme plus originale qu'élégante, s'est aminci, est devenu presque aquilin. L'ensemble laisse l'impression qu'en vieillissant, Lassus s'est affiné, a acquis de la prestance, s'est dégagé de cette apparence un peu provinciale qu'évoquent les miniatures de Muelich. De toutes manières on discerne, sous l'apparat de cette effigie, une âme pleine de gravité, une intelligence bien assise, peut-être aussi une ombre de mélancolie et d'amertume.

Les comptes de la Cour et les registres des ordonnances ducales pour 1584 renferment pour la première fois des détails précis sur l'un des fils d'Orlande, Ferdinand de Lassus. Il résulte de ces documents que le jeune homme était au service de la Cour depuis le 1er avril 1583 et qu'il fut officiellement admis le

31 mars 1584, comme chanteur à la chapelle bavaroise, au traitement annuel de 50 florins. Il ne resta en fonctions que jusqu'à la Pentecôte de 1585, date après laquelle il passa au service des Hohenzollern, et fut remplacé, à Munich, par son frère Rodolphe. Il est vraisemblablement l'aîné des trois fils survivants de Lasso. Le troisième porte le prénom d'Ernest. On connaît deux filles du maître : Anna, qui épousa un Mundprad, et Regina, qui se maria avec le peintre de la Cour impériale, Hans von Ach.

En l'an 1584 eut lieu, à Munich, un événement qui marque dans la vie de Lasso et dont le licencié Miller nous a laissé un récit détaillé. Le jour de la Fête-Dieu, on célébrait, dans la cité bavaroise, la procession du Saint-Sacrement. Le cortège devait sortir de l'église. Mais le temps était affreux, et l'on hésitait, devant la perspective d'exposer les costumes et autres accessoires aux ravages de la pluie. On finit cependant par se décider. Au moment où le Saint-Sacrement quitte l'église, Orlande fait entonner, par la chapelle, son motet *Gustate et videte.* Aussitôt le soleil paraît, et le cortège se déroule, par toute la ville, sans qu'une goutte de pluie vienne en interrompre le cours. L'auteur du récit n'hésite pas à attribuer ce changement de temps subit à un miracle. A partir de cette

année, on chanta le motet de Lassus dans toutes les processions organisées en vue d'obtenir que le temps s'améliore.

En automne 1585 (septembre et octobre), Lasso dirige de nouveau ses pas vers l'Italie. Le but principal de son voyage est d'accomplir un pèlerinage à Lorette. Il part, en compagnie de l'organiste de la Cour, Giuseppe Ascanio, et muni d'un subside de 400 florins pour frais de voyage. A l'aller, il fait halte à Ferrare, où il se présente au duc, porteur d'une lettre de recommandation du prince Guillaume. La Cour d'Alphonse II († 1597) était, depuis longtemps, l'une des plus musicales d'Italie. Le duc avait à sa disposition un véritable orchestre qui, à cette époque de formation de la musique instrumentale, devait réaliser les combinaisons les plus variées et les plus savoureuses. Lasso reçut à la Cour de Ferrare un accueil très flatteur, comme il résulte d'une correspondance échangée entre le duc Guillaume et le duc Alphonse. Il méritait bien cette compensation, après la froideur que lui avait témoignée ce dernier, une vingtaine d'années auparavant. Ce voyage est le dernier qu'Orlande fit en Italie. On ne connaît rien de précis concernant sa vie en 1586. Par contre, l'année 1587 ne manque point de documents. Le premier est un acte en date du 17 janvier, en

vertu duquel le duc de Bavière, voulant reconnaître à nouveau les services de son maître de chapelle, lui fait donation d'un jardin, à Geising[1]. Cette localité est située dans une vallée boisée fort agréable. Nul doute que Lassus, qui vieillissait et dont la santé commençait à s'ébranler, y ait passé maintes heures de repos et de délassement. Certaines de ses lettres trahissent, comme nous l'avons vu, une légère tendance à la mélancolie. Au cours des huit dernières années de sa vie, cette tendance s'accentue insensiblement; il éprouve des malaises d'ordre psychique, qui, sans aller jusqu'à l'empêcher complètement de travailler, n'en affaiblissent pas moins ses forces et le rendent inapte à supporter les fatigues que comportent ses fonctions. L'on n'a point de détails précis sur sa maladie : tout ce que l'on sait, c'est qu'on la qualifiait de *melancholia hypocondriaca*. Le médecin de la Cour, Thomas Mermann, était un catholique fervent et, de même que le duc Guillaume et Orlande, animé d'un grand esprit de prosélytisme. Non seulement il prodigua ses conseils médicaux au maître pendant ses dernières années, mais encore il devint, bien que plus jeune de seize à dix-sept ans, l'un de ses meilleurs amis. Lasso lui dédia,

1. Aujourd'hui Schöngeising, dans la vallée de l'Amper, à environ 25 kilomètres à l'ouest de Munich.

en 1587, ses *Madrigali a quattro, cinque et sei voci*, l'un de ses plus beaux recueils (Eitner, 1587).

La santé d'Orlande dut inspirer des craintes toutes particulières au cours de l'année 1587, car on le voit, à ce moment, se préoccuper de l'avenir de sa femme, et veiller à ce qu'elle soit à l'abri du besoin, après sa mort. Le 6 novembre 1587, il obtient, en sa faveur, une pension viagère de 100 florins par an, pour le cas où elle lui survivrait. Un mois plus tard, le duc accorde au maître dispense de service, dans les limites et conditions de l'acte suivant :

« Nous Guillaume,

« Reconnaissons que vu les bons et loyaux services (d'Orlande)... nous avons voulu... lui accorder, en premier lieu, une démission honorable de ses fonctions... attendu que ce service est trop pénible ; lui laissant toutefois la faculté de visiter la chapelle quand bon lui semblera. Mais vu qu'il ne lui est retiré qu'une partie de ses appointements, il ne pourra cesser entièrement ses fonctions, et, à cause de cela, nous voulons bien lui permettre de passer, chaque année, quelque temps, dans sa famille, à Geising... ou dans tout autre lieu du duché, mais toujours après en avoir, au préalable, demandé la permission, et pourvu qu'il soit tenu de se

rendre à chaque instant à notre invitation, quand nous jugerons convenable de le rappeler.

« En considération de tout ce que dessus, il lui sera déduit sur ses appointements... 200 florins par an, mais seulement à dater de deux ans, en comptant d'aujourd'hui, c'est-à-dire à dater du commencement de 1590.

« En second lieu, nous accordons en retour, à Ferdinand de Lasso, actuellement au service de... Frédéric, comte à Zollern... une place dans notre chapelle, avec 200 florins d'appointements par an... Le tout à condition qu'il quittera le service dudit comte, pour remplir, lorsque son père sera absent, les fonctions de ce dernier, ou celles du sous-maître de chapelle, Jean a Fossa...

« ... Comme Rodolphe... nous a présenté une très humble demande à l'effet d'obtenir notre permission de pouvoir se marier, en la lui accordant, nous lui conférons une place d'organiste, avec un traitement de 200 florins, à la condition qu'il apprendra à chanter aux jeunes gens faisant partie de notre chapelle, et qu'il les instruira dans la composition musicale ou en toute autre chose qui lui sera ordonnée. »

En fait, cet acte ne paraît pas avoir été exécuté strictement. Il était d'ailleurs assez élastique, en ce qui regarde les obligations du maître, et l'on est fondé à croire que ce dernier n'en usa que

selon son bon plaisir, c'est-à-dire, suivant les fluctuations de son état de santé. Une chose est, en tous cas, certaine, c'est que l'arrivée de l'année 1590 ne changea rien à sa situation matérielle, et qu'à partir de ce moment, son traitement lui fut, comme devant, payé dans son intégrité. Il fut même, plus tard, considérablement augmenté. Les comptes de la Cour confirment, par contre, que les arrangements prévus dans l'acte concernant Ferdinand et Rodolphe, se sont réalisés à peu de chose près tels quels.

1590 voit entrer en lice le troisième fils d'Orlande, Ernest. Il appert des comptes de cette année, qu'il a été officiellement admis, le 4 novembre, parmi les chanteurs de la chapelle, aux émoluments annuels de 50 florins. Dans l'entretemps, l'état de santé du maître ne laisse pas que d'inspirer les plus vives craintes à son entourage. A l'époque où Ferdinand de Lassus vint se réinstaller à Munich — vers la fin de 1589 ou le début de 1590 — une crise aiguë se produisit, qui mit Regina Lasso dans tous ses états. Comme elle revenait de Geising, Orlande ne la reconnut plus. Elle raconte le fait dans une lettre qui a été conservée et ajoute : « Il ne veut parler ni avec moi ni pour ainsi dire avec personne... » Aussitôt, elle avertit la princesse Maximilienne, qui lui envoie le Dr Mermann.

Celui-ci obtient quelque amélioration dans l'état général du maître, mais ne parvient pas à rétablir entièrement chez lui l'équilibre des facultés mentales. Lassus reste triste, rêveur, livré à des pensées moroses. Extérieurement, il semble calme, mais le fond de son être est secoué d'une agitation fébrile. Un mieux réel ne se produisit que dans la dernière année de sa vie, mais ce ne fut qu'une éclaircie de courte durée.

1592 voit s'améliorer notablement sa situation matérielle ainsi que celle de ses fils Ferdinand et Rodolphe. Son traitement est porté, cette année, à un total de 800 florins. De plus, on lui paie, annuellement, le prix d'un costume, soit 40 florins. Il bénéficia jusqu'à sa mort de ce traitement de faveur. Sa santé a des hauts et des bas. A certains moments, il est même en état de composer, comme le prouvent les impressions d'œuvres inédites qu'il fit faire, à la veille de sa mort. Vers la fin du printemps de 1593, il est en si bonnes dispositions, qu'il peut remplir son office de maître de chapelle à la Fête-Dieu. La même année, il accompagne le duc à la diète de Ratisbonne, où il rencontre Philippe de Monte et d'autres musiciens célèbres.

L'année 1594 est celle de la mort du maître. Il résulte d'une lettre de Regina Lasso à l'archiduchesse Marie d'Autriche, en date du 22 juin,

que cet événement se produisit le 14 juin. Le seul fait intéressant qui signale les derniers temps de la vie d'Orlande, consiste dans la parution de deux recueils d'œuvres nouvelles, motets et madrigaux. L'un consiste en *Cantiones sacrae* à 6 voix (Eitner, 1594) ; l'autre est le livre de madrigaux spirituels *Lagrime di S. Pietro...* (Eitner, 1595). Bien qu'écrite à une époque de la vie d'Orlande où ses facultés spirituelles s'étaient plus ou moins émoussées, la dédicace latine des *Cantiones sacrae* à l'évêque d'Augsbourg est des plus attachantes, en ce qu'elle reflète bien l'état d'esprit d'un vieillard au seuil de la mort. « Certes, y est-il dit, si nous nous bornons au jugement du sens, en négligeant l'avis de la raison, les berceaux de jeunes vignes, embellis par la fresque luxuriante des sarments et des pampres, sont beaucoup plus agréables aux yeux que les vieilles vignes qui, liées aux échalas et plantées dans un ordre régulier, ont l'aspect rude et défaillant de la vieillesse. Cependant, celles-là sont pour ainsi dire infécondes, et dépensent toute leur sève en feuilles et en frondaisons, tandis que celles-ci produisent une liqueur très douce aux hommes, après avoir rejeté tout ce qui était inutile. De même, dans l'appréciation des chants que j'ai composés autrefois, au printemps de ma vie et dans l'ardeur de

mon jeune âge, et de ceux que je produis maintenant, dans ma vieillesse, j'en suis venu à penser que ceux-là sont plus aptes à plaire, parce que plus gais et plus aimables, mais que ceux-ci résonnent d'une façon plus substantielle et réjouissent plus à fond l'âme et l'oreille du censeur, parce qu'ils ont une allure plus grave ; un auditeur équitable n'estimera-t-il pas que la lumière du soleil couchant est plus douce ? C'est dans un crépuscule de cette sorte que mes chants vont bientôt se retirer de la scène du monde... »

Peu de temps avant sa mort, le maître avait fait un testament, par lequel il léguait la somme nécessaire pour distribuer à perpétuité des aumônes aux pauvres, à l'hôpital du Saint-Esprit, à Munich. Il établit aussi l'obligation de rappeler son souvenir par deux messes et un requiem en musique, à célébrer annuellement, le jour de Saint-Jean-Baptiste, dans l'église de Geising. Il fut enterré à Munich, dans le cimetière de l'église des Franciscains, aujourd'hui désaffecté. Le tombeau sculpté et armorié que lui firent élever ses héritiers en 1595, figure actuellement au musée national bavarois.

La veuve de Lassus lui survécut jusqu'au 5 juin 1600. Le Néerlandais Jean Fossa lui succéda comme maître de chapelle. Mort en 1602, il est remplacé par Ferdinand de Lassus († 1609).

Rodolphe reste au service de la chapelle bavaroise, comme compositeur et organiste, jusqu'à sa mort, en 1625. Ernest de Lassus reçoit son congé à la fin de 1594 et disparaît sans laisser de traces.

L'OEUVRE

A. — LES MOTETS

Au xvie siècle, on entend par motet, une pièce de dimensions relativement brèves, religieuse ou profane, composée dans le style polyphonique, sur un texte latin en prose ou en vers.

La presque totalité des motets proprement dits de Lassus a été réunie, après sa mort, par ses fils Ferdinand et Rodolphe, dans un grand ouvrage paru en 1604 et qui porte le titre de *Magnum Opus musicum* (Eitner, 1604). Nous rattacherons au concept motet, une série de compositions qui ne font pas partie de ce recueil, à savoir: les Psaumes de la Pénitence, les *Lectiones*, les Offices, les Répons, les Lamentations, le Stabat Mater, les Hymnes, les Sibylles.

a) Les motets du « Magnum Opus »

Le *Magnum Opus* comprend : 1° la série des motets d'Orlande imprimés de son vivant ou

après sa mort, dans des recueils séparés ; 2° ceux qui étaient restés inédits, parmi ses papiers posthumes [1]. Nous examinerons tout d'abord les motets à 4 voix, cette écriture étant la plus normale et la plus fréquente, à l'époque où Lassus commence son apprentissage musical.

1° *Motets à quatre voix.*

Le *Magnum Opus* contient 100 motets à 4 voix. Les cinq plus anciens ont paru à Anvers, dès 1555, dans *D'Orlando di Lassus Il primo libro...* (Eitner, 1555[a]). Quatre sont des morceaux religieux, le cinquième, une pièce profane. Les quatre premiers frappent, dès l'abord, par une maîtrise technique consommée. Il est surprenant de voir comme le don que possède Orlande de trouver des motifs d'un relief quasi sculptural se manifeste avec éclat, dès ces essais de jeunesse : ainsi dans le motet *Audi dulcis amica mea* (*O. C.*, I, n° 81) [2], tout imprégné de cette atmosphère de

1. Le *Magnum Opus* ne tient aucun compte de l'ordre chronologique dans son groupement des motets. Nous avons tenté, dans l'étude qui suit, de restituer cet ordre, dans la mesure du possible, afin de préciser l'évolution subie par le maître dans ses tendances esthétiques et ses procédés techniques.

2. La parenthèse : (*O. C.*, I, n° 81) signifie : *Œuvres complètes, volume I, n°* 81. Nous désignerons désormais, au moyen de semblables abréviations, la place qu'occupent les pièces citées, dans les *Œuvres complètes* de Lassus, en cours de publication depuis 1894, chez Breitkopf et Härtel, à Leipzig (voir, ci-après, l'appendice bibliographique).

suavité langoureuse qui emplit le Cantique des Cantiques dont il s'inspire ; par contraste, le sentiment de pénitence s'exprime avec une singulière intensité dans les deux répons pour l'Office des morts, *Peccantem me quotidie* (*Id.*, n° 117) et *Domine, quando veneris* (*O. C.*, III, n° 176).

Le motet profane *Alma nemes* a subi, dans le *Magnum Opus*, un travestissement, qui en a fait *Alme Deus* (*O. C.*, III, n°s 169-170). Le texte originaire est un hymne à Nemes, « autre Cypris, autre Pallas, quatrième grâce, etc. ». Cette pièce est en réalité la seule, parmi les motets de 1555, qui réponde, par sa facture, à l'expression « à la Nouvelle composition d'aucuns d'Italie », utilisée par Lassus dans le titre français (*Le quatoirsiesme Livre a quatre parties*, etc.) d'une autre édition du *Primo Libro*, parue la même année. La « nouvelle composition d'aucuns d'Italie » consiste dans les expériences d'écriture chromatique dont l'Italie a été le théâtre, dès le second quart du XVIe siècle. Le chromatisme consiste, à cette époque, dans l'emploi d'altérations inusitées, qui permettent de moduler dans une proportion inconnue jusqu'alors. L'analyse d'*Alma nemes* révèle l'usage des tonalités suivantes : *Mi*, *Ré*, *Sol*, *Ut*, *ré mineur*, *Si bémol*, *Fa*, *la mineur*, *Si*. On observe, d'autre

part, la présence de *madrigalismes*, formules empruntées au style du madrigal, qui ont pour but d'élargir le domaine de l'expression, en faisant ressortir certains mots, certaines idées, certains sentiments ou états d'âme que la polyphonie de l'époque antérieure, plus abstraite et plus impersonnelle, ne s'était point préoccupée d'exprimer : ainsi une montée des voix à *cœlum* (ciel), de fines arabesques en petites notes à *risu* (sourire), de subtiles vocalises à *canas* (chants).

Des 10 motets à 4 voix parus de 1556 à 1566, *Fertur in conviviis* (*O. C.*, III, n° 173) est une chanson bachique, dont les fils d'Orlande ont fait, dans le *Magnum Opus*, une pièce morale contre les buveurs. Bien ponctuée, fortement rythmée et peu modulante en son écriture homophonique, elle séduit par une bonhomie toute populaire, qu'accentuent la déclamation syllabique du texte et des marches de basse d'une allure très moderne. Des 9 motets religieux de cette époque, *Quasi cedrus* (*O. C.*, I, n° 79) brille par la variété rythmique et une exquise ingéniosité dans le groupement des voix : des mélodies suaves, molles et parfumées traduisent sans fadeur les mots rares et le charme exotique de ce passage de l'Ecclésiastique. Dans *Te decet hymnus* (*O. C.*, III, n° 139), on rencontre, pour la première fois, un psaume entier

(ps. 64), dont la longueur a incité le maître à restreindre ses développements et à s'en tenir à une déclamation purement syllabique. Le long psaume 111 trouve dans *Beatus vir* (*Id.*, n° 143) une traduction musicale remarquablement variée et expressive. Les onze petits « panneaux » dont se compose cette pièce font entrer en jeu un ensemble de voix graves ; le sixième est à 2 voix, le septième à 3, le onzième à 5. D'intéressants madrigalismes les parsèment, entre autres, le petit dessin tremblotant qui peint le frémissement du coupable, à *fremet.*

Fratres, sobrii estote (*O. C.*, I, n° 96), paru en 1569, intéresse par le fini du travail polyphonique, qui se remarque surtout dans l'introduction *Fratres* et dans le passage conclusif *resistite fortes in fide,* dont les petits motifs, traités dans la manière du madrigal, contrastent avec les traits plus larges et moins incisifs du vieux style néerlandais.

Les 6 motets publiés dans le recueil polyglotte dédié aux frères Fugger, *Sex Cantiones latinae,* etc. (Eitner, 1573) marquent, une tendance croissante au raffinement de l'expression et de la forme. *Quare tristis* (*O. C.*, I, n° 113) nous montre un Orlande « sculpteur de motifs » dans toute l'acception du terme. Quelle vérité dans cette tierce ascendante qui rend, aux diverses

voix, l'interrogation *quare* ! *Fallax gratia* (*Id.*, n° 106) et *Honorabile est* (*Id.*, n° 93) appartiennent à un genre spécial, que Lassus cultive de plus en plus volontiers à mesure qu'il avance en âge. Le texte consiste en brèves sentences extraites des Saintes Ecritures, peu faites, à première vue, pour une traduction musicale : le maître dément toutefois cette apparente inaptitude en se livrant à des développements abstraits qui séduisent par leur nouveauté et la manière ouvragée dont ils sont traités.

La même année paraissent, dans le tome I du *Patrocinium*, 7 motets inédits à 4 voix, dont la valeur n'est point en contradiction avec les hautes visées de cet ouvrage. L'on rencontre pour la première fois, dans cette série, des pièces à 4 voix qui usent de l'ancienne technique du *cantus firmus* : entre autres, un *Salve Regina* (*O. C.*, I, n°s 75-76) où la mélodie grégorienne, partagée entre les diverses voix, donne lieu à des développements d'une grande richesse musicale et d'un beau lyrisme expressif. Ce motet est un exemple remarquable de ces nombreuses prières à la Vierge où Orlande excelle à rendre l'effusion mystique que lui inspire le culte de Marie. Il semble que la pièce *Gaudent in cœlis* (*Id.*, n° 99), consacrée à la gloire des martyrs, prenne également pour base

un thème grégorien : mais les déformations que subit ce dernier par voie de morcellement, de figuration etc., le rendent quasi méconnaissable. Il en résulte une plus grande liberté dans la conception, qui explique le sentiment de joyeuse exaltation et le lyrisme éperdu dont s'imprègne ce splendide motet. Le morceau profane *Pulvis et umbra sumus* (*Id.*, n° 93), dont le texte traite de la vanité de l'existence terrestre, est écrit dans un style imitatif d'essence néerlandaise, mais sur la base de petits dessins thématiques ciselés qui marquent clairement l'influence du madrigal : tel l'étonnant motif d'entrée, d'une plastique si audacieuse.

La réédition de 1579 des *Selectissimae Cantiones* de 1568 (Eitner, 1568[a]) renferme, entre autres, un fragment de psaume (*Tribulationem ; O. C.*, III, n[os] 122-123) d'une rare beauté expressive, qui représente à merveille ce type de motet, fréquent chez Lassus, où le style imitatif, la polyphonie libre et l'homophonie s'unissent en un tout varié et contrastant, et où le développement s'appuie, dans la conclusion, sur un jeu d'imitations mêlées de séquences.

En 1582 paraît, comme annexe aux *Lectiones* d'après Job (Eitner, 1582[b]) une série de 11 motets inédits, dont 7 sont des offertoires de brève étendue : morceaux conçus dans un style poly-

phonique raffiné, qui évoluent entre la manière vivante et expansive de Lasso, peintre des âmes et des choses, et l'abstraction un peu grise qui naît de paroles peu propices à l'expression lyrique. A la première catégorie appartiennent des pièces comme *Exaltabo te* (*O. C.*, III, n° 145) ou *Immittet angelus* (*Id.*, n° 152), dont la grâce aérienne et la douce lumière séduisent au delà de toute imagination ; à la seconde, des œuvres comme *Levabo oculos* (*Id.*, n° 134), *In te speravi* (*Id.*, n° 161), *Domine vivifica me* (*Id.*, n° 160), *Meditabor in mandatis* (*Id.*, n° 162), où le raffinement de la technique est peut-être plus du ressort de l'ingéniosité que de la sensibilité. Des 4 autres motets du recueil, notons surtout la prière *O bone Jesu* (*O. C.*, I, n°s 69 à 71) qui abonde en tournures mélodiques d'une expression intense et pénétrante, et *Diliges proximum* (*Id.*, n°s 88 à 90), où le maître oppose les motifs souples et pleins de douceur qui évoquent les œuvres de l'esprit, aux dessins thématiques bizarres et anormaux qui symbolisent les œuvres de la chair.

Le recueil le plus riche en motets à 4 voix est celui qu'Orlande a publié en 1585, sous le titre *Orlandi Lassi... sacrae cantiones* (Eitner, 1585[c]). Les 31 pièces qu'il contient sont, en majorité, de brefs offertoires, qui comptent parmi ce que le

maître a écrit de meilleur. Elles se distinguent par une grande variété de forme, de style et d'expression. Leur trait principal consiste en une simplicité savante, dont le motet *Exaudi Deus* (*O. C.*, III, n° 129) offre un exemple particulièrement frappant. Au point de vue de la forme, *Domine convertere* (*Id.*, n° 127) se signale par une longue conclusion à reprise, qui prend, à elle seule, près des trois quarts du morceau ; *Populum humilem* (*Id.*, n° 151) comporte une reprise au début et à la fin (plan AABCC) ; *Domine in auxilium* (*Id.*, n° 168) s'achève par un *da capo* (plan ABA). La polyphonie claire et transparente de Palestrina se retrouve, entre autres, dans *Exspectans exspectavi* (*Id.*, n° 154), dont le lyrisme pénétrant et l'angélique sérénité enchantent le cœur et l'esprit. Par exception, *Dextera Domini* (*O. C.*, I, n° 116) emprunte les artifices complexes et les formules analytiques de l'écriture madrigalesque. L'allégresse de *Jubilate Deo* (*O. C.*, III, n° 147), s'exprime, par contre, en une langue musicale qui se rapproche, par instants, du style populaire de villanelle. L'atmosphère jubilatoire est rendue à miracle dans *Benedictus es* (*O. C.*, III, n° 149), dont l'exultant lyrisme rivalise avec la somptueuse vitalité de *Precatus est Moyses* (*Id.*, n° 131). Avec ses contrepoints à la tierce, le

fragment suivant, extrait de *Domine, labia mea* (*Id.*, n° 150), représente l'un des aspects les plus typiques de l'art de Lasso au seuil de la vieillesse :



Les 16 motets posthumes du *Magnum Opus* offrent une grande variété. *Tota pulchra es* (*O. C.*, I, n° 80) s'inspire du Cantique des Cantiques et forme un pendant exquis au suave *Audi dulcis amica* de 1555. Des diverses pièces consacrées au culte de la Vierge, les trois *Sancta Maria* en canon double (*O. C.*, III, n°s 178

à 180) montrent Lasso faisant une incursion très exceptionnelle dans le domaine des artifices canoniques ; le *Regina coeli* (*O. C.*, I, n°s 73-74), sonne comme un carillon, avec ses deux allelujas vibrants d'allégresse. Citons encore *Agimus tibi gratias* (*O. C.*, I, n° 97), où l'emploi de voix élevées produit un effet de lumière surnaturelle, et *Adoramus te* (*Id.*, n° 88), où l'on retrouve, à la faveur d'une technique exempte de toute complication, la mystique impersonnalité des anciens motets de l'école néerlandaise.

2° *Motets à deux voix.*

Au nombre de 24, les motets à deux voix ont paru dans le recueil *Novae aliquot... ad duas voces Cantiones suavissimae...* publié à Munich en 1577 (Eitner, 1577). Douze d'entre eux sont dépourvus de texte (*O. C.*, I, n° 13 à 24). Le fait que, dans des éditions ultérieures, ils sont qualifiés de *ricercari* ou de *fantasiae*, prouve de toute évidence leur destination instrumentale. Leur technique interne les désigne aussi pour cet objectif. Morceaux complexes, en grande partie canoniques, ils n'ont d'autre séduction que celle qui dérive d'une facture ingénieuse, plus scolastique que réellement inspirée. Les 12 pièces restantes (*Id.*, n°s 1 à 12) s'appuient sur

des textes d'un caractère plus ou moins abstrait ou sentencieux qui, gravitant dans une demi-teinte sans éclat, ne requièrent point une traduction musicale étoffée. Elles s'offrent indifféremment sous l'aspect de fragments canoniques reliés entre eux par de courts épisodes en contrepoint libre, ce qui leur donne, dans la majeure partie des cas, une physionomie tout archaïque. L'un des éléments qui contribuent le plus à leur charme consiste dans de longues vocalises, dont les dessins fantasques créent une ambiance de rêve et de mystère, bien faite pour illustrer des textes de morale divine et d'abstraction transcendante.

3° *Motets à trois voix.*

Des 24 motets à trois voix du *Magnum Opus* (*O. C.*, I, n°s 25 à 57), 6 ont paru pour la première fois dans ce grand ouvrage. Les 18 pièces restantes ont été publiées dans le recueil intitulé *Orlandi de Lasso... Liber Motettarum, Trium vocum,* imprimé à Munich en 1577 (Eitner, 1577^a^)[1].

Lassus pratique, dans ces *tricinia*, une polyphonie archaïque, qui découle de la nature même

1. D'après le *Quellenlexicon* d'Eitner, ils ont déjà paru dès 1575, à Louvain, dans le *Liber motettarum, trium vocum*, dont le British Museum possède le *Cantus*.

des choses, la minceur de l'écriture à 3 voix appelant des compensations qui ne peuvent se trouver que dans la stricte application du principe originaire de l'indépendance mutuelle des voix. C'est dire que l'imitation expressive systématique est la base essentielle de cette série de motets.

Le premier, *Haec quae ter* (*O. C.*, I, n° 25) est une exquise dédicace musicale aux trois fils du duc Albert de Bavière. Le côté cérémoniel se réduit ici à une note tout intime, pleine de charme et de noblesse. La plus grande partie des autres motets s'appuie sur des textes de psaumes. *Domine Deus meus* (n° 33) a des cadences rompues d'une hardiesse surprenante et des guirlandes de mélismes qui font l'effet de nuages d'encens. Une tendre contrition règne dans la pièce *Deus, tu scis* (n° 39), à laquelle de nombreux accidents harmoniques donnent un coloris tout particulier. La I[a] *pars* d'*Ego dixi* (n[os] 50-51) a des accointances toutes palestriennes ; la II[a] *pars* s'épanche en une sorte de transport mélismatique qui laisse comme une impression d'ivresse spirituelle. Dans *In pace in id ipsum* (n° 56), les imitations sont très clairsemées et l'analyse madrigalesque a le pas sur l'abstraction qui domine dans les pièces précédentes. Des quatre motets voués à Jésus, les deux *Adoramus te*

(nos 52 et 53) écrits pour des voix élevées, sont des merveilles de grâce angélique. Le motet marianesque *O Maria, clausus hortus* (nos 28, 29, et 30), enchante par sa ferveur passionnée, sa tendre effusion, son aspiration pleine de nostalgie.

4° *Motets à cinq voix.*

Ce sont les motets à 5 voix qui occupent la plus grande place dans le *Magnum Opus*. Ils y sont au nombre de 167. Orlande a une prédilection marquée pour cette écriture qui est, comme on sait, celle du madrigal. La *quinta vox* ajoutée au quatuor, apparaît, de fait, comme un inappréciable élément de variété et de contraste.

Les premiers motets à 5 voix de Lassus ont paru en 1556, dans le recueil dédié à Granvelle : *Di Orlando di Lassus il primo libro de motetti a cinque et a sei voci* (Eitner, 1556). Ils offrent encore l'image d'une certaine indécision technique et expressive. Il s'agit, en effet, pour Orlande, d'orienter l'écriture à 5 voix dans deux sens nouveaux : celui du madrigal, avec sa tendance analytique, et celui du style vénitien avec ses recherches de coloris. Cela ne va pas sans tâtonnement, et il en résulte que les motets à 5 voix des environs de 1555 n'ont point encore l'empreinte définitive des motets à 4 voix de la

même époque. Les pièces à la louange de Granvelle et du cardinal Pole, *Deliciae Phoebi* (*O. C.*, XI, n° 439) et *Te spectant* (*O. C.*, III, n° 187) sont des compositions assez opaques, à base de colorisme vénitien et à tendances madrigalesques rudimentaires. *Stet quicumque* (*O. C.*, XI, n° 425-26), dont le poème dans le goût d'Horace vante les bienfaits d'une vie obscure et tranquille, offre un peu plus de mobilité et se signale par d'intéressantes modulations et dissonances. Dans *Gustate et videte* (*O. C.*, V, n°s 229-30), pièce à laquelle se rattache le « miracle » de la Fête-Dieu de 1584, on trouve déjà une remarquable transparence et un sens peu commun du développement ; *Peccavi* (VII, n° 313) et *Heu mihi* (IX, n° 339) témoignent d'une rare intensité expressive dans l'ordre de la contrition, de la pénitence.

Les *Sacrae Cantiones quinque vocum* de 1562 (Eitner, 1562) comportent 25 pièces, fruit du travail de Lasso depuis son arrivée à Munich jusqu'à l'année 1562. Le maître s'y manifeste en possession de tous ses moyens. Il évolue entre deux extrêmes : d'une part, un mode simple, dépourvu d'ornements, et quasi exempt de madrigalismes ; d'autre part, une manière plus complexe, plus analytique, plus picturale. On observe, en général, une harmonieuse fusion

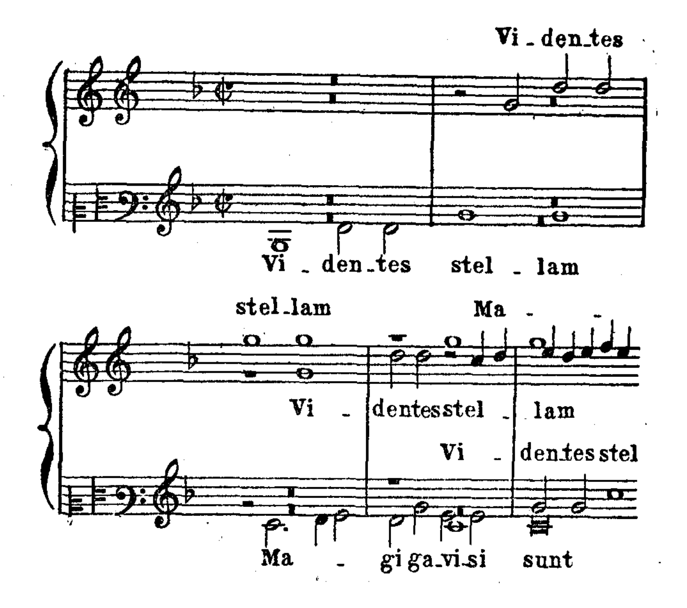
entre l'ancien style néerlandais, le colorisme vénitien et l'écriture madrigalesque. Ce qui frappe aussi, ce sont les contrastes et les effets de gradation de plus en plus fréquents qui naissent de la division des voix et de l'opposition entre l'homophonie et la polyphonie, entre les valeurs longues et les valeurs brèves.

Des 9 motets inspirés des psaumes, *Confitemini Domino* (VII, n°s 323-24) a de splendides tuttis[1] et de subtiles imitations mélismatiques et s'imprègne d'une sorte de frénésie lyrique ; *O Domine* (IX, n°s 346-47) s'achève par une II^a^ *pars* d'une beauté transcendante, où l'on note surtout un admirable contraste expressif entre le fragment *non moriar* et l'épisode *sed vivam*, qui le suit.

L'Ancien Testament est encore représenté, dans ce recueil, par *Taedet animam* (VII, n° 314), dont les motifs plastiques et la grisaille un peu morose rendent à souhait le sentiment sombre et pessimiste du livre de Job ; par *Sicut mater* (VII, n° 312), pièce brillante et lumineuse, dont le point culminant se trouve dans le passage à 3 temps *et gaudebit*, pourvu d'une basse harmonique qui fait pressentir le *continuo* de la monodie accompagnée, etc.

1. Nous employons le mot *tutti* pour désigner les passages où toutes les voix entrent en jeu.

Les motets *Videntes stellam* (V, nos 209-10) et *Non vos me elegistis* (V, n° 261) tirent leurs paroles des Evangiles. Le premier est l'une des œuvres de Lasso qui témoignent avec le plus d'éclat de sa vision de peintre. On dirait d'un tableau d'autel retraçant les divers épisodes de l'Adoration des Mages. Le vue de l'étoile suscite cet audacieux début :



Non vos me elegistis s'achève par un alleluia triomphal à 3 temps et à séquences, rythmé à la façon d'une gaillarde. On rencontre aussi des alleluias d'une hardiesse extrême dans *Angelus ad pastores* (III, n° 192) et dans les deux motets

de Pâques *Surrexit pastor* et *Surgens Jesus* (V, nos 222 et 223).

En 1564 paraît une intéressante série de motets : *Quid prodest* (VII, n° 291) *et Confisus Domino* (VII, nos 310-11) s'appuient sur le principe de la pluralité de texte, propre au vieux motet français du XIIIe et du XIVe siècle; tous deux traitent, à l'une des parties intérieures, un texte bref qui résume, d'une façon lapidaire, les sentences morales exprimées par les autres voix, et qu'exprime une petite phrase musicale sujette à de nombreuses répétitions, à la façon d'un *ostinato*.

Les six motets inédits du recueil *Orlandi Lassi... 5 et 6 vocibus perornatae, Sacrae cantiones...* publié à Venise en 1565 (1re édition d'Eitner, 1566) sont presque tous d'un niveau très élevé. Le plus remarquable est *Missus est angelus* (VII, nos 282-85), longue pièce d'Annonciation en quatre parties, dont les deux premières à 5 voix, la troisième à 3, la quatrième à 6; pièce sublime entre toutes, fresque intime à fond d'or et d'argent, d'un coloris archaïque qui rend à merveille le mystère de la divine apparition. *Tribus miraculis* (V, n° 211) abonde en madrigalismes et se termine par un alleluia à séquences qui représente le genre d'une manière particulièrement typique.

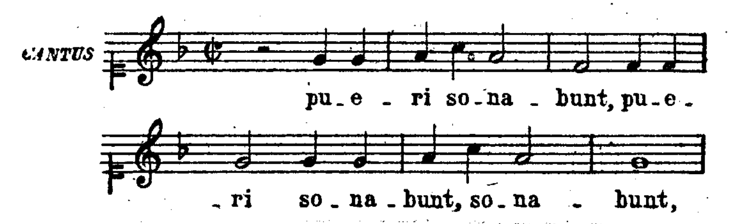
Le *Modulorum... secundum volumen* paru la même année à Paris, renferme 10 motets nouveaux à 5 voix, de valeur assez inégale. La pièce profane *Quis mihi*, dans laquelle un amant désespéré fait ses adieux à la vie, a été travestie, sous le titre de *Quid tibi* (XI, n°s 416 à 18), en une prière du pécheur repentant, dans le *Magnum Opus*. C'est une œuvre de premier ordre, qui séduit par le charme de la mélodie, la suavité de l'harmonie, l'ampleur du dessin, la beauté raffinée de l'expression. Parmi les motets religieux, *Tristis est anima* (V, n° 219) compte parmi les sommets de la production d'Orlande : on ne peut rêver fusion plus parfaite entre le style traditionnel néerlandais et les tendances nouvelles issues du madrigal.

Les deux motets isolés, *Quid gloriaris* (IX, n°s 366-67) et *Quis est homo* (IX, n° 356), parus isolément en 1566 et 1567, contrastent vivement entre eux, en ce que le premier pousse la manière madrigalesque jusqu'à la caricature, comme on peut en juger par ce motif d'entrée :



tandis que le second écarte toute velléité d'analyse et rappelle le vieux style néerlandais, par sa gravité et sa sobriété tout ecclésiastique.

En 1569 paraissent 13 motets inédits dans le recueil *Cantiones aliquot quinque vocum...* publiés à Munich (Eitner, 1569). Sans marquer une étape véritable dans la carrière de Lassus, ils n'en témoignent pas moins hautement du don qu'avait le maître de renouveler sans cesse sa manière de traiter le détail technique et expressif. Le psaume *Credidi propter* (IX, nos 344-45) comporte des séries de petites touches homophoniques, d'un rythme net et bien accentué, auxquelles s'adapte une déclamation syllabique rapide à la française. La même mosaïque se retrouve dans le motet de Noël *Sidus ex claro* (III, nos 199-200) où l'on observe, en outre, une tendance à se plier au schéma métrique du texte. Malgré la minutie du métier, cette pièce a un grand charme de simplicité et séduit par des petits motifs parlants, dont le plus pittoresque fait penser à un air de cornemuse :



Dans *Resonet in laudibus* (III, n°s 196 à 98), Lassus évoque une tendre atmosphère de Noël, en utilisant, à la façon de leitmotivs, deux fragments thématiques empruntés, semble-t-il, à un vieux lied allemand : sorte de *cantus firmus* traité librement, avec une audace et une originalité sans exemple.

Le *Mellange* parisien de 1570 (Eitner, 1570[c]) renferme un motet à 5 voix inédit, *Dulces exuviae* (XI, n°s 431-32), dans lequel Orlande traite le grand monologue de Didon qui précède, dans l'Enéide, la mort de la reine de Carthage. L'œuvre est divisée en deux parties, la première à 5 voix, la seconde à 6, toutes deux écrites dans un style homophonique absolu, qui décèle moins l'intention de créer une atmosphère proprement dramatique, que d'évoquer un sentiment général de grandeur et de tristesse, dans la note contemplative.

L'année 1571 se signale par un recueil important, les *Moduli quinis vocibus* publiés par Le Roy et Ballard (Eitner, 1571[b]) et qui contiennent près de 20 pièces entièrement nouvelles. La plupart sont des morceaux religieux d'aspect divers, qui caractérisent à merveille la manière de Lassus vers sa quarantième année : manière qui se définit par un raffinement croissant, à la faveur d'une utilisation de plus en plus

abondante des procédés madrigalesques. Les fragments de psaumes *Verba mea* (VII, n°s 318-19) et *Descendit sicut* (V, n°s 202-3) sont des exemples frappants de ce métier complexe, par lequel Orlande aboutit à la fusion définitive du vieux style néerlandais, du colorisme vénitien et du style madrigal. *Veni, dilecte mi* (V, n°s 252-53), qui s'inspire du Cantique des Cantiques, pousse presque jusqu'au maniérisme l'usage des petites touches pittoresques. Le thème initial est d'une tendresse exquise ; quel charme aussi dans les entrelacs de vocalises qui peignent les pampres (*ad vineas*) et la floraison des grenadiers (*si floruerunt mala punica*) ! *Pater Abraham* (VII, n°s 275-76) rend avec un sens admirable du pathétique intérieur, l'émouvante apostrophe du mauvais riche à Abraham (Luc, XIV, 24 ss.) : à la conclusion, la basse offre une longue pédale de dominante avec effets dissonants sur *cruciaris*. *Emendemus* (VII, n° 288) est le triomphe de la division des voix : à part le tutti final, cette antienne ne comporte autre chose qu'une succession de duos, trios et quatuors soudés entre eux avec l'art le plus raffiné. Le motet de Pâques *Angelus Domini* (V, n° 220) qui met en scène l'ange annonciateur de la Résurrection, est une merveille d'accent lyrique et de vie dramatique.

Les sept motets à 5 voix du *Patrocinium* de 1573 offrent, en comparaison de ceux du recueil précédent, un caractère général d'austérité qui, sans dédaigner les ressources de l'écriture madrigalesque, s'abstient de les mettre au premier plan. *Domine clamavi* (IX, n[os] 385 à 87) et *Exsurgat Deus* (IX, n[os] 373 à 75) marquent une sorte de retour à la polyphonie néerlandaise, avec leurs thèmes à longue portée, lents et peu ornés. Les petits motifs ne sont pas exclus, mais ils sont en quelque sorte noyés dans la masse ; de plus, l'atmosphère harmonique est modernisée de diverses façons, entre autres par l'usage fréquent du contrepoint à la tierce. Dans *Misericordias Domini* (IX, n[o] 340), pièce d'une expression un peu abstraite, mais d'un merveilleux équilibre technique, le style néerlandais se combine, en un tout extraordinairement riche, avec l'orfèvrerie de l'écriture madrigalesque. La prière à Jésus *Exaudi Domine* (IX, n[o] 357) est peut-être le plus beau motet de la série, par la paix profonde, la suave confiance et la paradisiaque sérénité qui le baignent.

Le *Thrésor de Musique* de 1576 (Eitner, 1576[a]) contient un *Agimus tibi* inédit (V, n[o] 239), d'une beauté grandiose et solennelle, dont l'Amen final débute par une longue pédale de dominante, qui soutient à un jeu ondoyant de mé-

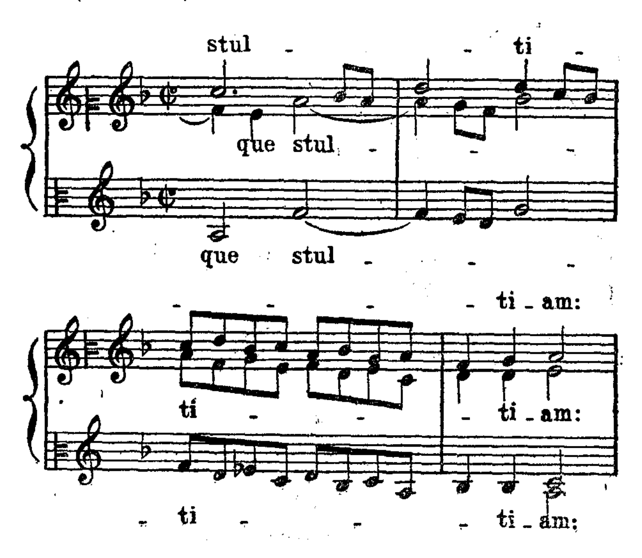
lismes. Un manuscrit de la bibliothèque de Munich, daté de 1577, renferme 7 motets à 5 voix qui n'ont été imprimés, dans la suite, qu'en 1582 et 1604. On y trouve, entre autres, *Domine Jesu* (V, n[os] 236-37), qui obtint le premier prix au Puy musical d'Évreux, en 1575 : pièce d'un raffinement exquis, pleine de petits traits qui font ressortir, avec un vif relief, le sentiment de repentance et d'humiliation de soi-même qui domine dans le texte.

Les *Sacrae Cantiones quinque vocum*... de 1582 (Eitner, 1582[c]) consistent en une vingtaine de motets, d'une tenue parfaite et d'une valeur expressive de premier rang. Le fragment de psaume *Impulsus* (IX, n[os] 376-77) représente, d'une façon typique, l'idéal de simplicité, de force et de concision que Lassus poursuit dans sa maturité. La technique madrigalesque y est latente, mais n'affleure point d'une manière aussi apparente que dans les motets de la période immédiatement antérieure. Des lignes nettes et bien arrêtées confèrent à l'ensemble une ordonnance logique et un équilibre architectonique idéaux. De l'usage de motifs brefs, traités en strettes rapprochées, naît une substance musicale drue et concentrée, d'une fermeté à toute épreuve. Le contrepoint à la tierce produit des effets aussi charmants que caractéristiques dans

le passage *in tabernaculis*. Une ineffable douceur et une intense spiritualité se dégagent de la pièce eucharistique *Ego sum panis vivus* (V, n° 228). *Christus resurgens* (V, n° 211) brille d'une lumière surnaturelle et brûle d'une ardeur enthousiaste. L'alleluia conclusif compte parmi les plus audacieux que Lasso ait écrits : le canon des deux soprani s'y combine avec des dessins de basse martelés comme des coups de timbale et une mélodie qui sonne, à l'alto, comme un carillon. *Cantantibus organis* (V, n[os] 271-72), œuvre couronnée au Puy musical d'Évreux, en 1583, séduit par la perfection de la forme, la pureté et la grâce de l'expression, la clarté et la transparence du coloris.

Le recueil *Hieremiae prophetae Lamentationes*... imprimé en 1585 (Eitner, 1585[a]) contient, outre des Lamentations, 6 motets inédits à 5 voix, qui donnent une haute idée des facultés d'invention du maître, à la veille de son déclin. Le plus important est *Dixi ergo* (VII, n[os] 315 à 17), qui traite, en trois parties, un fragment de l'Ecclésiaste sur la vanité des jouissances terrestres. La longueur du texte a engagé le maître à adopter une écriture homophonique ou quasi homophonique, avec déclamation syllabique. De constantes divisions des voix et de fréquents changements de rythme donnent à l'ensemble une

grande variété : *Vanitas*, *risus*, *error*, *stultitia*, *vinum*, *cantores*, d'autres mots encore suscitent toute espèce d'accidents madrigalesques qui font, de la totalité de l'œuvre, une mosaïque complexe et subtile, exquise d'esprit et de légèreté. Quoi de plus piquant, par exemple, que ces vocalises à la Beckmesser, pour signifier la folie (stultitia) ?



Les motets parus en 1597 dans les *Cantiones quinque vocum*... (Eitner, 1597) et les pièces à 5 voix publiées pour la première fois en 1604, dans le *Magnum Opus*, constituent, en majeure partie, un résidu de qualité moyenne inférieure à celle des recueils édités à l'initiative et sous

la surveillance même du maître. On y trouve, toutefois, quelques morceaux d'exceptionnelle beauté. Ainsi, l'hymne à sainte Marie-Madeleine, *Lauda mater* (V, n° 274), dont le long texte est traité en un style homophonique quasi narratif, auquel l'art de varier le rythme et de diviser les voix donne une vie et un relief extraordinaires; les deux antiennes marianesques *Salve Regina* (V, n°s 248-49) et *Alma redemptoris mater* (V, n° 241), dont on ne se lasse d'admirer la douceur, les demi-teintes, l'atmosphère virginale ; la pastorale *Dulci sub umbra* (XI, n° 427), où revit l'esprit virgilien, en de ravissantes mélodies champêtres, mêlées de pittoresques madrigalismes ; un *Adoramus te Christe* (V, n° 244) pour voix élevées, d'un coloris céleste et d'une intense spiritualité ; un *Ave Regina* (V, n° 242) éclatant de lumière et brûlant de ferveur.

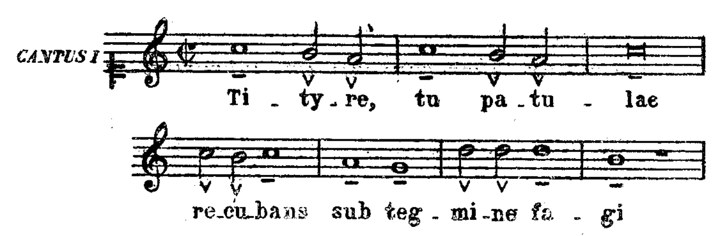
5° *Motets à six voix.*

Les motets à 6 voix du *Magnum Opus* sont au nombre de 159. Plus fourni que le quintette, le sextuor réalise des tuttis plus imposants ; d'autre part, son caractère symétrique (2 + 2 + 2 ou 3 + 3) rend plus aisée et plus variée dans ses effets, l'application du principe de la division des voix par groupes.

Le premier recueil où paraissent des motets à 6 voix est le... *Primo libro de motetti a cinque e sei voci*, publié à Anvers, en 1556 (Eitner, 1556). Les cinq pièces à 6 voix qu'il contient sont d'un niveau légèrement supérieur à celui des motets à 5 voix du même ouvrage. Toutefois, une certaine lourdeur, une certaine opacité les entache encore, et ce sera l'œuvre des années subséquentes d'alléger et d'aérer ce tissu polyphonique complexe, et d'arriver à cette transparence qui est l'idéal du style *a capella*. La plus remarquable est le motet *Fremuit spiritu* (XV, nos 553-54), dialogue sur la résurrection de Lazare. Un *cantus firmus* obstiné la traverse d'un bout à l'autre, formant, par ses longues notes, un contraste dramatique avec les autres parties, dont la marche est plus mouvementée. Au style néerlandais de *Fremuit spiritu* s'oppose l'écriture toute vénitienne du motet en l'honneur de Charles-Quint, *Heroum soboles* (XI, n° 454), pièce d'un effet grandiose, où les imitations, plutôt rares, s'appliquent à de petits fragments thématiques rudimentaires.

En 1560 paraît, dans un recueil mixte, un motet profane qui s'inspire du début de la première églogue des Bucoliques de Virgile, *Tityre, tu* (XIX, nos 695-96), œuvre claire, rêveuse et sereine, dont l'homophonie syllabique s'efforce

à rendre le schéma rythmique du vers avec une exceptionnelle rigueur, comme on peut en juger par ce fragment :



Les 5 motets nouveaux publiés dans le *Thesaurus* de 1564 sont le vivant témoignage des progrès accomplis par le maître entre 1556 et 1564. Dans cet intervalle, l'écriture à 6 voix est devenue pour lui un instrument souple et obéissant, dont il tire les effets les plus variés et les plus expressifs. *Quem magnificata* (XVII, n°s 612-13) frappe par la transparence du tissu contrapuntique, l'entente magistrale de la combinaison des timbres, l'heureuse application des procédés madrigalesques, la ligne plastique de la mélodie, l'énergie de l'expression. Avec ses marches mélodiques par demi-tons chromatiques, *Timor et tremor* (XIX, n°s 673-74) rappelle la manière modulatoire du motet à 4 voix *Alma Nemes*. Au point de vue expressif, l'œuvre dégage une atmosphère d'angoisse et d'étrangeté bien en situation. Dans *Dixit Joseph* (XV, n°s 572-73), le récit et le dialogue dont se compose le

texte ne sont que vaguement individualisés par la division des voix : l'intention de varier a manifestement prévalu sur celle de différencier entre eux ces éléments d'essence dramatique.

Le *Primus liber concentuum sacrorum*, publié en 1564, par Le Roy et Ballard, renferme 4 motets à 6 voix inédits, où l'on voit Lassus préoccupé d'adapter l'écriture imitative au sextuor vocal, de manière qu'elle produise tout l'effet dont elle est suceptible. Le principal moyen dont il use pour arriver à cette fin, consiste à « desserrer » le tissu polyphonique, en se servant d'un tutti plus ou moins lâche, où la totalité des voix n'entre pas constamment en action. Le passage ci-contre du splendide motet *Quare tristis* (XVII, n° 614) illustre à souhait cette manière de procéder :

Quatre motets à six voix sont contenus dans le recueil *Orlandi Lassi sacrae Cantiones... Liber secundus*, édité à Venise, en 1565 (1re éd. d'Eitner, 1566). Trois d'entre eux, *Lauda Jerusalem* (XVII, nos 637 à 40), *Jesu corona* (XIII, nos 541 à 44) et *Vexilla regis* (XI, nos 472 à 75) marquent le souci de réaliser, sur des textes étendus, de grandes fresques musicales d'un style ample et majestueux, où la richesse de tempérament du maître déferle en ondes sonores, comme les flots d'une mer tumultueuse. Le quatrième motet de la

série, *Concupiscendo* (XVII, n°s 665-66) est conçu



dans le mode chromatique du *Timor et Tremor*

de 1564 : des modulations très audacieuses imprègnent ce chant de louanges d'une atmosphère étrange et lumineuse, qui évoque à merveille la nostalgie de l'âme chrétienne.

Le recueil publié à Venise en 1566, et intitulé *Orlandi Lassi sacrae cantiones... sex et octo vocum... Liber quartus* (Eitner, 1566[b]) renferme 12 motets à 6 voix, qui montrent le maître à une période de sa vie où il tend de plus en plus à introduire le style madrigalesque symbolique et pictural dans l'écriture à 6 voix. De cette tendance découle une facture plus ouvragée, une propension à la ciselure, aux développements serrés s'appliquant à de petits motifs caractéristiques. C'est ce que l'on observe, par exemple, dans *Domine, deduc me* (XVII, n[os] 618-19) et *Junior fui* (XV, n[os] 582-83) où le raffinement technique confine, par moments, à l'abstraction. *Cum natus esset* (XI, n[os] 461 à 463) est une suite de dialogues et de scènes épisodiques sur la Nativité, l'Adoration des Mages, etc. Lasso en a fait une œuvre exceptionnellement attachante par l'art avec lequel il a su ménager ses effets et mettre en lumière les différentes parties du texte. Le fragment mélodique :



y reparaît, à trois reprises, comme une sorte de leitmotiv. *Nuptiae factae sunt* (XV, n°s 555 à 58) raconte les Noces de Cana. La III^a^ *pars*, écrite en trio, est plus spécialement consacrée au récit du miracle : elle forme avec les trois autres un contraste expressif de premier ordre, par ses motifs mélismatiques dont l'allure glissante évoque, avec une étrange beauté, le mystère qui s'accomplit. L'opposition entre l'ondoyante subtilité de cette frêle miniature et la pompe toute vénitienne du restant de la pièce est un pur trait de génie. La fertilité d'invention du maître se retrouve dans le motet *In principio* (XV, n°s 549 à 51) qui s'inspire de la métaphysique abstraite des premiers versets de l'Evangile selon saint Jean. On eût pu craindre qu'un tel sujet le fît sombrer dans l'abstraction musicale. Il n'en est rien, et cette pièce « dogmatique » est un chef-d'œuvre de variété technique, de force expressive, d'heureux emploi du symbolisme madrigalesque. Le répons pour la Résurrection *Congratulamini* (XIII, n°s 484-85) s'appuie sur un texte très bref, auquel Orlande a donné une grande extension musicale : le point culminant réside dans les deux alleluias identiques, qui concluent chacune des deux parties, en une véritable floraison d'ivresse mystique. L'unique pièce profane de la série, *Audi tellus* (XV, n°s 560-62)

s'étend sur le caractère transitoire des choses humaines : vrai chant du Destin, elle traduit l'idée de fatalité en un « style philosophique » parfaitement approprié.

Les *Selectissimae Cantiones* de 1568 (Eitner, 1568) contiennent 10 motets à 6 voix, dont l'aspect varié et la qualité inégale font présumer qu'il s'agit d'un résidu de provenances diverses, antérieur, au moins en partie, d'un certain nombre d'années à l'impression du recueil. Dans *Locutus sum* (XIII, n°s 634-35), pièce remarquable par la pureté du style, la variété dans l'agencement des parties et l'intensité de l'expression, les deux voix les plus basses marchent presque tout le temps en canon. *In monte Oliveti* (XI, n° 479) est d'un style simple, presque nu, et d'une expression pathétique tout intérieure, qui atteint son point culminant dans l'apostrophe *Pater, pater!*

A l'année 1570 se rattache la publication du *Selectiorum aliquot cantionum sacrarum sex vocum fasciculus* (Eitner, 1570^{b}), où sont recueillis 8 motets à 6 voix d'une valeur moyenne exceptionnellement haute, dans lesquels le madrigalisme proprement dit n'intervient que rarement, mais où l'écriture à tendances harmoniques du madrigal occupe le premier plan : tantôt cette manière comporte une relative sim-

plicité de lignes; tantôt elle s'anime et se complique par l'usage de cette déclamation vive propre à la chanson profane. Le psaume 102 trouve une interprétation typique dans le grand motet en cinq parties *Benedic anima* (XV, n°s 604 à 8), où domine un style mixte, qui use à la fois des grandes lignes décoratives de l'homophonie figurée et des ressources de l'orfèvrerie madrigalesque. La monotonie relative de l'ensemble est rompue par le raffinement presque bizarre du trio qui forme la III^a^ *pars*, et par l'austère beauté du quatuor qui lui fait suite. *Cum invocarem* (XVII, n°s 625 à 27) est une pièce vive, mouvementée et originale, où presque rien ne subsiste du vieux style néerlandais, et où toutes les innovations de la seconde moitié du XVIe siècle semblent s'être donné rendez-vous. L'absence d'archaïsme se remarque surtout dans la II^a^ *pars*, qui, bien qu'écrite à 3 voix, s'éloigne complètement de l'écriture ordinaire des *tricinia*. La déclamation a, par moments, un accent qui fait pressentir le récitatif dramatique de Carissimi. *Ego sum* (XIII, n°s 482-83) est la perle de la série, par la beauté harmonique, la variété de la forme, l'art avec lequel le travail thématique est conduit. Le texte, très bref, permet de larges développements, dont le plus expressif se trouve à l'entrée de la II^a^ *pars* (*Ego dormivi*). *Quid trepidas*

(XI, nos 451-52) est un épithalame en l'honneur de Guillaume et Renée de Bavière : œuvre intime et solennelle, dont l'écriture toute vénitienne laisse l'impression d'un véritable orchestre vocal, porté par la ligne majestueuse d'une basse profonde.

Le *Patrocinium* de 1573 renferme 7 motets à 6 voix, où l'on retrouve ce parti-pris d'austérité que nous avons observé dans les pièces à 4 et à 5 voix de cet ouvrage. A première vue, l'écriture semble marquer, par sa simplicité, un retour en arrière : mais ce n'est là qu'une apparence, car la tendance harmonique du madrigal y a, de fait, définitivement pris pied. C'est le cas surtout, dans des pièces comme *In deo salutari* (XVII, nos 663-64) et *Confitemini* (XVII, nos 641-42), où le contrepoint à la tierce joue un rôle très important. La première est en majeure partie basée sur un travail fugué d'un type très évolué, où l'on observe des renversements de motifs, un contresujet en contrepoint double (début de la IIa *pars*) et d'autres artifices propres à varier le développement imitatif. Le passage bref autant qu'abstrait d'Isaïe, dont s'inspire *Ante me* (XI, no 457) donne lieu à des amplifications musicales raffinées, qui prennent, à la conclusion, l'aspect d'une véritable symphonie instrumentale. *Media vita* (XIII, nos 511-12) s'appuie

sur la séquence de Notker. C'est l'une des pièces à *cantus firmus* les mieux réussies de Lasso : une atmosphère grégorienne pleine de caractère s'y concilie avec une admirable transparence polyphonique.

La réédition de 1579 des *Selectissimae Cantiones* de 1568 contient deux motets inédits à 6 voix, *Domine Dominus* (XVII, nº 624) et *Jesu nostra redemptio* (XIII, nºs 486 à 89) qui, à valeur égale, diffèrent profondément par la facture et l'expression. Le premier traite un psaume entier (ps. 8) en un style homophone qui comporte la déclamation du texte syllabe par syllabe. Rapide et animée, la musique rend en une langue pleine de verve et de couleur la richesse lyrique des paroles. *Jesu nostra redemptio* ne se rattache au style imitatif que par sa IIIª *pars*, un duo canonique qui compte parmi les plus beaux *bicinia* de Lasso ; mais la polyphonie libre qui règne ailleurs est aussi distante que possible de l'homophonie de *Domine Dominus*. L'entrée de la IVª *pars*, où Jésus est figuré pénétrant dans l'enfer, pour racheter les captifs de Satan, est une merveille de plastique et d'évocation sonores.

Le recueil *Motetta, sex vocum*... publié à Munich en 1582 (Eitner, 1582ᵈ) contient une vingtaine de pièces à 6 voix, dont l'étude montre, chez Orlande, le souci de poursuivre jusqu'à ses

dernières conséquences cet idéal de concentration et de spiritualité que nous lui avons vu réaliser dans ses motets à 4 et à 5 voix de la même époque. L'élan de la jeunesse fait parfois défaut, mais l'étincelle du génie n'en éclate pas moins partout, sous des formes qui témoignent d'un don inépuisable de renouvellement.

Dans *Cum essem parvulus* (XV, n°s 570-71), une sorte de leitmotiv, formé par la combinaison des deux voix supérieures, commente chaque retour du mot *parvulus* : l'œuvre est, au surplus, du plus vif intérêt, tant au point de vue de la forme que du travail technique et madrigalesque ; elle représente, d'une façon particulièrement typique, le motet « orfèvré » que le maître cultive de préférence, aux environs de 1580. *O altitudo* (XI, n°s 458-59) est d'une grande richesse musicale : les paroles de saint Paul y apparaissent comme nimbées d'une lumière surnaturelle, aux reflets d'opale et d'or. Le motet de Pentecôte *Hodie completi* (XIII, n°s 492-93) est une pièce sobre et d'une écriture ramassée, qu'imprègne d'outre en outre une poésie ardente et claire : le travail imitatif, enrichi par l'adjonction de deux contresujets en contrepoint double, est d'une rare perfection ; le tout évoque comme une maison de cristal, toute rayonnante de lumière. Le culte de la

Vierge est représenté par trois motets d'un sentiment vague et impersonnel : un *Salve Regina* homophone (XIII, n° 525) exquis de grâce et de tendresse ; un *Ave regina* (XIII, n° 519) d'une ondoyante souplesse ; un *Alma redemptoris mater* (XIII, n° 518) aux reflets dorés. La même note neutre reparaît dans l'*Ave verum* (XIII, n° 503), pièce quasi homophonique, où la magnificence du coloris s'allie sans disparate à l'intimité du sentiment. *Certa fortiter* (XV, n° 574) a pour texte une série de conseils moraux : œuvre parfaite par sa concision et l'équilibre des proportions, elle s'offre comme une mosaïque de petits motifs, mis en valeur par d'ingénieuses divisions des voix, et traités en strettes, avec de fréquents redoublements à la tierce. A la conclusion, un fragment thématique obstiné, que répète comme une sorte de « rengaîne » le ténor II, symbolise l'idée de la patience.

Dans les *Cantica sacra... sex et octo vocibus* de 1585 (Eitner, 1585[b]), Orlande se replie de plus en plus sur lui-même, et semble avoir renoncé pour jamais aux effets d'apparat du style vénitien. Le psaume *Domine non est* (XVII, n°s 654-55) est un exemple particulièrement frappant de cette manière. Il représente, en outre, par son caractère très consonnant et ses nombreux redoublements de motifs à la tierce, un type de

transition qui s'oriente vers la conciliation entre le principe de l'indépendance des voix et le système modulatoire, conciliation qui atteint son point culminant dans la fugue classique du XVIIIe siècle. *Memor esto* (XVII, n° 621) est un joyau ciselé avec tous les raffinements de l'art orlandesque le plus évolué. Le style vénitien à double chœur en forme le fond, mais réduit à l'état d'une miniature qui écarte les effets de masse, pour s'en tenir à de petites touches délicatement colorées. L'atmosphère suave du Cantique des Cantiques trouve une interprétation idéale dans le motet *Quam pulchra* (XIII, nos 533-34), où l'on note un travail serré de petits motifs dont les imitations offrent un aspect de « logique harmonique » très typique. L'œuvre fourmille de détails exquis, parmi lesquels des dissonances si curieusement amenées, qu'elles laissent une impression d'inédit, encore qu'issues de retards qui sont monnaie courante dans le contrepoint de l'époque. Tout au long du *Regina cœli* (XIII, nos 521-22), Orlande enchâsse, avec un art extrême, les pierres précieuses du style madrigalesque dans l'armature traditionnelle de la polyphonie à *cantus firmus*. Placé à l'un des deux ténors, le thème grégorien s'entoure, aux autres voix, de petits dessins thématiques, dont le carillonnement chante la Résurrection avec

une vie et une joie sans égales. L'alleluia qui conclut la I[a] *pars* forme un concert mélismatique d'une incomparable richesse. Non moins prenant est l'alleluia par où s'achève *Angelus Domini* (XIII, n[os] 480-81), pièce de premier ordre, où le maître semble avoir retrouvé la fraîcheur de sa jeunesse pour peindre l'annonce de la Résurrection aux Saintes Femmes.

Les *Cantiones sacrae, sex vocum* (Eitner, 1594), publiées l'année même de la mort de Lassus, forment un ensemble de trente motets, qui témoignent de ce que l'ingéniosité avec laquelle il sait renouveler l'intérêt de sa technique et de sa rhétorique expressive, n'est point tarie et supplée efficacement à la fougue juvénile dont l'ont privé l'âge et la maladie. Le psaume *Ad Dominum* (XVII, n[os] 628-29) est une mosaïque de petits motifs qui évoquent d'une façon pittoresque les images suggérées par le texte : ainsi, à *sagittae potentis*, une confusion de traits qui se croisent et s'entrecroisent, peint le vol acéré des flèches. *Lauda anima mea* (XVII, n° 622) est un minuscule tableau d'autel, d'un dessin subtil, qui confine au maniérisme. *Quam bonus* (XIX, n[os] 671-72) est d'une conception plus large et plus sobre : un demi-jour de crépuscule baigne d'une tendre sérénité l'ample développement des motifs. Dans *Exaltabo te* (XVII, n[os] 661-62) règne

comme un souffle de juvénilité retrouvée : des motifs très plastiques y donnent lieu à des développements pleins de vie et d'éclat. *Vidi calumnias* (XVII, n°s 630-31) est de premier ordre par l'audace de la conception, l'ingéniosité dans le groupement des voix, la franchise harmonique. Les paroles prêtent à un traitement madrigalesque renforcé, qui atteint son summum à *vanitas*.

Les trois pièces inspirées des Proverbes, *Respicit* (XVII, n° 623), *Luxuriosa res* (XV, n° 575) et *Timor Domini* (XV, n° 576) sont composées dans un style purement madrigalesque, surtout les deux premières, où l'on observe, entre autres, des accords de sixte en faux-bourdon, dont le mouvement vif produit un effet comique des plus singuliers. Le motet de Nativité *Multifariam* (XI, n° 468) a un coloris clair et transparent : l'atmosphère pastorale qu'y crée une série de motifs de cornemuse, se double d'une solennité brillante et prophétique, et s'orne de fins madrigalismes. Dans un autre motet de Noël, *Genuit puerpera* (XI, n° 469), les deux voix supérieures forment entre elles un concert partiellement canonique, que M. Leichtentritt rapproche à bon droit du futur *duetto da camera*. *Nectar et ambrosiam* (XI, n° 450) est une pièce de cérémonie, où la solennité propre au genre cède le

pas au lyrisme expansif qui naît de l'usage de concerts mélismatiques brillants et étoffés, et de tournures madrigalesques complexes et enchevêtrées. *Heu quis armorum* (XIX, n°s 685-86) est inséparable, littérairement, d'une autre pièce, *Flemus extremos* (XIX, n°s 683-84), qui n'a paru que dans le *Magnum Opus*. Le poème est un chant de lamentation, où la lutte du bien et du mal est décrite en un style pré-romantique fort curieux pour l'époque : Lasso en évoque le côté visionnaire et les traits d'épopée au moyen d'une écriture homophonique exempte de tout madrigalisme, mais trop figurée pour que la coïncidence syllabique n'en pâtisse point.

Musica, Dei donum (XIX, n° 693) chante les louanges de la musique en une miniature délicatement ciselée, où les retours successifs du mot *musica* amènent la réapparition d'un seul et même thème. Le texte assez plat de la chanson à boire *Ad primum morsum* (XIX, n° 697) n'a pas empêché Orlande d'en faire une œuvre de premier ordre, dont la seconde moitié surtout est un prodige de variété et de raffinement. L'écriture, homophonique en principe, se complique des figurations les plus fantaisistes et ne dédaigne pas, à l'occasion, de recourir à des strettes imitatives. Un rythme ferme et vif, des dessins mélodiques gracieux autant que gaillards

et spirituels achèvent de donner à cette pièce l'empreinte du génie.

Les motets à 6 voix parus pour la première fois dans le *Magnum Opus* sont au nombre de 29. La plupart se distinguent par des caractères techniques et expressifs analogues à ceux des pièces contenues dans le recueil précédent. Notons surtout une série de pièces où prévaut le style madrigalesque le plus audacieux, voire même le plus outrancier : *Laudavi igitur* (XV, n° 600), commente les mots *laetitia*, *bibere*, *labor*, etc., en de petites touches d'une exquise vivacité. *Ne derelinquas* (XV, n° 594) et *Non des mulieri* (XV, n° 596), qui s'inspirent de l'Ecclésiastique, y trouvent prétexte aux fantaisies musicales les plus surprenantes. Les fragments des Proverbes, *Qui patiens est* (XV, n° 595) et *Qui moderatur* (XV, n° 598) sont sujets à un traitement analytique d'une étrange saveur pittoresque. On remarquera surtout, dans le premier, les fines appoggiatures dissonantes à *Qui autem impatiens est* et les motifs capricieux qui évoquent la folie (*stultitia*) ; dans le second, la manière presque comique dont le mot *stultus* est mis en relief. Les Epîtres fournissent les paroles de *Gloriamur* (XV, n° 598), *Unus Dominus* (XV, n° 590), *Fratres, qui gloriatur* (XV, n° 591). *Gloriamur* débute par une floraison de madriga-

lismes, pour se perdre, plus loin, dans la calme sérénité d'un rêve nostalgique ; *Fratres* est un exemple frappant d'écriture « harmonique », surtout dans les mesures finales, qui laissent une singulière impression de modernité. Les antiennes marianesques *Regina cœli* (XIII, n°s 523-24) et *Salve Regina* (XIII, n°s 527 à 29) ont un tout autre aspect. Elles ont un *cantus firmus* grégorien placé à la basse, suivant l'antique tradition du XIIIe et du XIVe siècle : sur cette base plane s'échafaude un fouillis animé de contrepoints d'un aspect résolument moderne ; rien n'est paradoxal comme cette fusion de deux techniques, dont l'une remonte aux temps les plus lointains, tandis que l'autre représente ce que le dernier quart du XVIe siècle a réalisé de plus progressiste. Le comble de l'audace éclate dans la conclusion de la III^{a} *pars* du *Salve Regina*, où la complexité rythmique et contrapuntique confine à la fantasmagorie. *Heu, quos dabimus* (XIX, n°s 687-88) et *Tragico tecti* (XIX, n°s 689-90) s'inspirent d'un poème qui évoque à la fois Dante et Michel-Ange, et qu'Orlande a traité dans la manière contemplative du chœur antique, plutôt que d'en faire ressortir l'essence dramatique par des moyens adéquats. Dans *Heu, quos dabimus*, il s'est évertué à créer une atmosphère générale de solennité tragique, bien en situation dans ce

chœur de damnés. Des audaces modulatoires et de discrets madrigalismes contribuent à la perfection de cette œuvre, supérieure, sans conteste, au chœur de bienheureux *Tragico tecti*, dont l'éblouissante clarté ne va pas sans détriment pour l'émotion. Dans *In hora ultima* (XV, n° 600), l'énumération d'une série d'instruments de musique (*tibia*, *tuba*, *cythara*) provoque l'imitation de leur jeu par la voix; plus loin, *jocus*, *risus*, *saltus*, *cantus* et *discantus* sont successivement évoqués par de petits motifs pleins d'accent et de saveur.

6° *Motets à sept voix.*

Les motets à 7 voix sont au nombre de 11. Les deux plus anciens sont *Estote misericordes* (XIX, n° 702) et *Decantabat populus* (XIX, n° 703). On les trouve pour la première fois dans un recueil de 1564. *Estote* a pour texte un discours de Jésus, que Lassus a traduit en un langage merveilleux d'onction et de douceur. Un souffle poétique fait de grâce et d'amour traverse ce motet, où le groupement des voix en tuttis et en masses vocales de moindre importance met en relief la succession des sentences qu'énonce le Christ. *Decantabat* a des paroles on ne peut plus propices au développement musical : avec son

ensemble de voix élevées, il sonne avec un lumineux éclat et une divine allégresse ; les louanges qui montent vers Dieu (*et laudes Deo*) provoquent une série d'entrées imitatives dont les strettes ascendantes font une splendide gradation. Le psaume 112, *Laudate pueri* (XIX, n° 704), le psaume 146, *Laudate Dominum* (XIX, nos 707 à 10) et le fragment de l'Ecclésiastique *In omnibus requiem* (XIX, n° 706) figurent dans les *Selectissimae Cantiones* de 1568 (Eitner, 1568). *Laudate pueri* est une vaste fresque d'un coloris somptueux, où la division des voix, bien que réalisée sans symétrie, se rapproche sensiblement du style à double chœur. *Laudate Dominum* comporte quatre parties, dont la troisième est un quatuor. Ce dernier est essentiellement imitatif, et d'une facture très raffinée, contrairement aux trois autres parties, où règnent des effets de masse, d'un accent lyrique et d'une richesse musicale incomparables. Dans *In omnibus*, Orlande adopte le style canonique : trois voix sur sept (*cantus* II, *altus* II, ténor) marchent en canon, l'*altus* II traitant la mélodie par mouvement contraire. Le motet *Vide homo* (XIX, n° 699) a paru en 1595 : il se distingue du précédent par une technique concise et minutieusement ouvragée, qui témoigne clairement de ce qu'il s'agit d'une œuvre de vieillesse ;

l'harmonie est fortement assise et la division des voix réalisée sans souci de faire contraster entre eux de larges plans sonores ; les motifs, brefs et dessinés avec précision, sont mis en œuvre avec un raffinement qui donne à l'œuvre une physionomie fort différente de celle des motets antérieurs. Des cinq pièces posthumes du *Magnum Opus*, *Ecce nunc* (ps. 113; XIX, n° 711) brille par une magnificence sonore peu commune, un lyrisme plein d'élan et de grandeur, une concentration de forme qui indique une origine peu ancienne; *Providebam* (XIX, n° 705) est une œuvre brillante, écrite pour deux chœurs, dont l'homophonie, exempte de toute imitation, s'épanouit en sonorités somptueuses et claires.

7° *Motets à huit voix.*

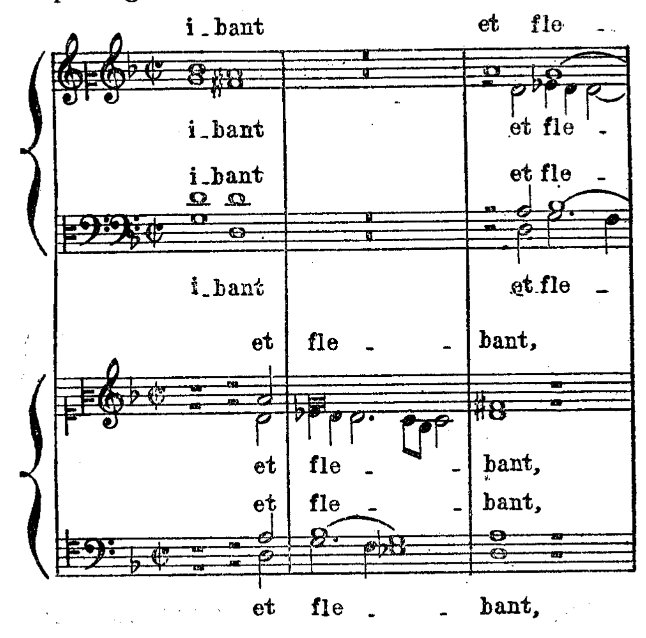
Le *Magnum Opus* renferme 24 motets à 8 voix. L'écriture à 8 voix est celle qui convient, par excellence, au style à double chœur de l'école vénitienne. Elle est, d'autre part, susceptible de combinaisons qui s'écartent sensiblement de cette manière d'écrire, ou qui ne l'appliquent que dans une mesure restreinte et toute partielle.

Les deux motets à 8 voix les plus anciens de Lassus ont paru en 1564. L'un d'eux, *Confitebor tibi* (n° 504 du *M. O.*) est un fragment de psaume,

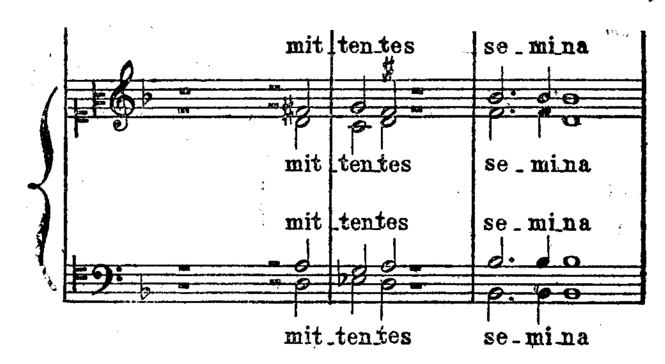
l'autre, *Jam lucis* (Van Maldeghem, *Trésor musical*, 1868, partie profane, p. 45), une pièce bachique. *Confitebor tibi* nous montre le style à double chœur dans son aspect le plus classique : deux quatuors d'égal niveau se partagent alternativement le texte et se confondent périodiquement en tuttis, dont le dernier et le plus long conclut l'œuvre ; parfois le second chœur reprend les paroles du premier, soit en lui faisant écho, soit en usant d'autre musique. *Jam lucis* est originairement une chanson à boire chantée par des moines en goguette. Les éditeurs du *Magnum Opus* en ont fait une pièce morale, qui prêche la piété et l'abstinence. Les petits vers rimés du texte provoquent des alternances rapides entre deux chœurs d'égal niveau. Les fragments mélodiques qui forment la base de l'œuvre ont un caractère vif et rythmé, qui rappelle la chanson française. L'ensemble, purement homophonique, a une allure populaire pleine de verve et d'originalité.

Des trois pièces qui ont paru dans des recueils de 1565 et de 1566, *In convertendo* (*M. O.*, n° 505) offre deux chœurs de niveau différent. L'individualité de Lasso se manifeste ici par de larges lignes plastiques, une grande souplesse dans l'agencement des matériaux, un souffle lyrique ardent et vigoureux. L'expression madrigalesque

fait, par endroits, une discrète apparition, la déclamation est vivante et animée, l'art modulatoire réalise des effets remarquables, ainsi dans ce passage :







Quelques motets paraissent ensuite dans des recueils de 1568 et de 1570. Dans *Dixit Dominus* (ps. CIX; Commer, IX, p. 67), le tutti conclusif (*exaltabit caput*) intéresse par un jeu complexe d'imitations auquel prennent part toutes les voix : la chose n'est possible que parce que le motif imité est formé au moyen de la décomposition mélodique d'un accord parfait. *Edite Caesareo* (*O. C.*, XIX, n°s 718-19) est un panégyrique du duc Albert de Bavière, où le double chœur fait place à un octuor vocal, dans lequel la division des voix s'opère librement et sans symétrie. L'ensemble est une merveille de richesse et de magnificence, empreinte de brillante sérénité et de majesté calme et grave. Que de beauté aussi dans le détail ! Ainsi, dans les passages qui traduisent les sentiments pieux du monarque bavarois (*pietate secundum; ac pietate viros*) et dans les mesures initiales de la II^a^ *pars* (*Obscura sub*

nocte micans), où le contraste entre l'ombre et la lumière est rendu, avec une intensité qui fait pressentir l'art wagnérien.

Le motet *Beatus Nicolaus* (n° 498 du *M. O.*), qui appartient à la période comprise entre 1570 et 1580, renonce au style à double chœur : le tutti frappe par sa richesse, et la tranquille audace avec laquelle le maître tisse cet ensemble complexe de huit parties réelles.

Parmi les motets qui paraissent dater de 1580 à 1585, *Omnia tempus habent* (n° 507 du *M. O.*) développe cette idée, chère à l'Ecclésiaste, que toutes choses ont leur temps. Les conditions spéciales qu'implique l'écriture à 8 voix s'opposent à ce que l'on retrouve, dans ce motet, la profusion de détails pittoresques qui caractérise les pièces à 6 voix composées sur des thèmes littéraires du même genre. La mosaïque qu'Orlande réalise ici naît, en fait, d'alternances chorales très rapprochées, qui répondent à une fragmentation extrême de la prose biblique.

Dix motets ont été publiés pour la première fois dans le *Magnum Opus*. *Ecce quam bonum* (n° 503 du *M. O.*) traduit le bref psaume CXXXII en une langue musicale exquise de grâce et de suavité. L'écriture à 8 voix y est traitée avec une surprenante légèreté de touche. Dans *Dixi custodiam* (n° 502 du *M. O.*), le tutti conclusif est un

exemple remarquable de figuration obtenue par le chassé-croisé d'un pentacorde mélismatique traité par mouvement direct et contraire. Le motet d'Épiphanie *Omnes de Saba* (n° 493 du *M. O.*) offre des quasi-tuttis formés par l'extrême rapprochement des deux chœurs; entre autres dans ses deux alleluias, épisodes hors de pair, dont l'entraînant lyrisme n'a d'égal que la richesse et la solidité harmoniques. *Laudabit usque* (n° 501 du *M. O.*) est de tous les motets à 8 voix celui où l'appareil sonore est le plus imposant : la voix la plus élevée du premier chœur monte jusqu'au *la* aigu, cependant que la voix la plus basse du second descend jusqu'à l'*ut* grave.

Benedic Domine (XIX, n° 721) est basé sur un texte qui se prête singulièrement aux effets contrastants et à la magnificence du style à double chœur : le détail est traité avec un soin minutieux et contribue, par son charme propre, à faire de l'ensemble un joyau, où la noblesse le dispute à l'élégance et à la grâce spirituelle.

8° *Motets à neuf, dix et douze voix.*

Le *Magnum Opus* contient deux motets à 9 voix, trois à 10 et deux à 12. *Quo properas* (10 v. ; *Trésor musical*, 1869, partie profane, p. 11) a paru pour la première fois en 1565, dans le *Mo-*

dulorüm..secundum volumen de Le Roy et Ballard. C'est un éloge, en forme de dialogue, du duc Albert V de Bavière, protecteur des arts. Deux chœurs à 5 voix, d'égal niveau, traduisent alternativement les vers confiés à Mercure et à son interlocuteur fictif. Un grandiose tutti exprime le *Vivat...* final. L'ensemble est d'une richesse élémentaire, faite de grandes lignes et de larges plans sonores, d'un effet puissant et majestueux, d'un coloris somptueux et clair. *Mira loquor* (10 v. ; n° 514 du *M. O.)* figure dans un manuscrit rédigé en 1577. Le texte est la belle épitaphe dialoguée de saint Bernard. Lassus a rendu la série des questions et des réponses dont elle est faite, au moyen de deux masses chorales qui contrastent à peine par le choix des timbres. L'opposition naît plutôt de l'extrême rapprochement des demandes que le poète adresse au saint et des répliques de ce dernier. Du point de vue purement musical, l'œuvre est réalisée avec la plus entière perfection. Elle offre, au surplus, un heureux mélange d'expression généralisée d'une part, madrigalesque d'autre part. Le motet de Pâques *Aurora lucis* (10 v.; n° 513 du *M. O.*) est une pièce de premier ordre, où le lyrisme du texte est rendu avec une extrême magnificence, un coloris plein de lumière, un mouvement intense, un sens inouï de la variété.

Des deux motets à 12 voix, *Domine, quid* (Commer, IX, p. 74) comporte trois chœurs à 4 voix, de même niveau, qui procèdent tantôt par alternances, tantôt par tuttis, tantôt par des combinaisons mixtes qui font entrer en jeu des éléments empruntés à chacun d'eux. Dans *Laudate dominum* (ps. CXVI, Commer, IX, p. 89), la division en trois chœurs est exclue et fait place à des mélanges divers, qui mettent en action de 4 à 11 voix, en dehors du tutti, plutôt exceptionnel. Ces deux grandes fresques musicales imposent par leur richesse sonore, leur ampleur décorative et l'art suprême avec lequel le maître a su combiner un chaos de matériaux pour en faire un ensemble clair et harmonieusement équilibré.

b) Les sept psaumes de la pénitence

Les psaumes de la pénitence ont été composés vers 1559-60, pour l'usage privé du duc Albert. Le maître les a publiés en 1584, avec la permission du duc Guillaume, sous le titre : *Psalmi Davidis poenitentiales...* (Eitner, 1584). On comprend, sous l'appellation de « psaumes de la pénitence », les psaumes 6, 31, 37, 50, 101, 129 et 142 : l'église catholique les a spécialement désignés comme tels, pour faire partie de son office. La célébrité de cette œuvre se justifie par

son exceptionnel mérite. Il est merveilleux, qu'ayant à traiter un sujet relativement monotone, Orlande soit resté, jusqu'au bout, à la hauteur de sa tâche. Sans défaillance, il nous fait passer par tous les états d'âme que décrit le psalmiste. Ces états d'âme ne sont point nombreux et pivotent, en fait, autour de deux sentiments essentiels : désespoir et espoir. Mais que de nuances dans l'exécution ! Que d'intermédiaires entre la sombre anxiété du pécheur en proie à ses maux et la suave confiance par où il espère conquérir la grâce du Seigneur ! Tout cela, le maître l'a dépeint en une langue idéalement concise, où le facteur madrigalesque intervient largement, mais avec quelle discrétion et quel sens exquis de la mesure !

Les psaumes de la pénitence sont composés à 5 voix, l'écriture favorite de Lasso ; mais, divisés en un grand nombre de parties, ils renoncent par moments au quintette pour s'en tenir au duo, au trio, au quatuor, ou même adopter le sextuor.

Le premier, *Domine, ne in furore*, saisit, dès l'abord, par une angoissante sensation d'austérité et de contrition. Tout ce qu'il y a de crainte et d'amertume dans une âme repentante, s'exprime avec un relief extrême dans cette musique lente et grave, dont le contrepoint solidement

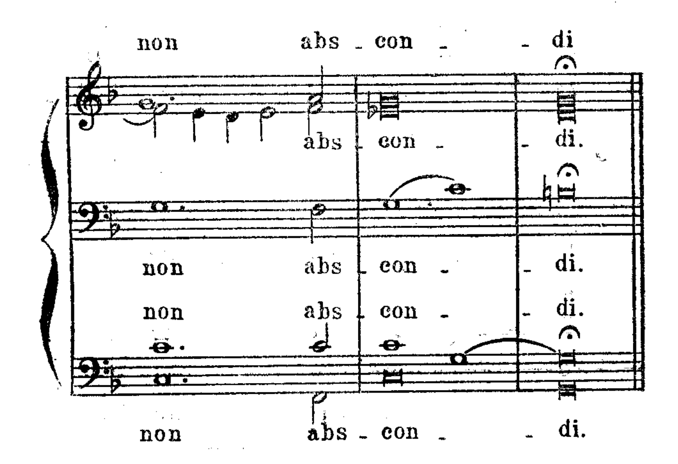
assis semble fait de blocs maçonnés pour l'éternité. Le trio imitatif qui constitue le verset 3 se caractérise par un sublime contraste entre son début plein d'inquiétude et sa conclusion (*Sed tu...*) où luit soudain un divin rayon d'espoir. Le duo canonique *Discedite* (vers. 8) forme la transition entre la partie pessimiste et la partie optimiste du psaume : celle-ci trouve son expression la plus haute dans le quatuor quasi homophonique *Exaudivit* (vers. 9). Le verset 10 a d'intéressants dessins madrigalesques pour peindre la hâte avec laquelle les ennemis des croyants sont contraints de fuir (*valde velociter*).

Béatitude, affliction et joie, tels sont les sentiments qui se partagent les versets du deuxième psaume, *Beati quorum*. La V^a^ *pars* (*Delictum meum*) débute par un faux bourdon plein d'amertume, se développe en imitations systématiques à la néerlandaise, s'achève, sur *abscondi*, en une cadence rompue d'un effet singulièrement obscurcissant :

La VI^a^ *pars* (*Dixi*) est un exquis trio : on ne peut rêver polyphonie plus suave, plus transparente, plus aérienne. A première vue, une contradiction semble exister entre la sévérité du texte et cette grâce légère. Mais l'ineffable accent lyrique qui se dégage de cet épisode s'explique par l'idée de la remise du péché, qui domine,

au fond, le verset tout entier. Notons encore la Xª *pars* (*Intellectum*), un duo canonique, où des





motets bien rythmés et d'une plastique d'airain font ressortir le caractère doctrinal des paroles sacrées, et le *Sicut erat* conclusif, où l'on

retrouve le faste jubilatoire de certains Sanctus de messe.

Dans le troisième psaume, *Domine, ne in furore tuo*, l'âpreté du texte est mise en relief par le sombre mode de *mi*. La VIa (*Miser*) et la VIIa *pars* (*Quoniam*) atteignent les plus hauts sommets dans l'expression de la douleur et de l'accablement. Le fragment qui suit (*Afflictus*) rend, en un quatuor d'une poignante simplicité, l'affliction, l'humiliation, les gémissements et les rugissements du pécheur. Le restant du psaume est à l'avenant. Que ce soient l'immobilité harmonique de la conclusion de la XIa *pars appropinquaverunt et steterunt*, le souffle d'espoir qui traverse le XVIa *pars* (*Quoniam*) ou l'atmosphère de récrimination et de contrition où nous plongent les *partes* XVII à XXI et que commentent, de si ingénieuse manière, des accidents harmoniques variés : rien n'est indifférent dans cette succession d'épisodes où chaque mesure est un vivant témoignage d'inspiration et de génie.

Le ton de l'angoisse et de la contrition domine dans les cinq premières *partes* du quatrième psaume, *Miserere mei;* toutefois, dès le troisième, l'idée de la purification du péché (*munda me*) fait pénétrer un rayon de lumière dans le gouffre d'ombre d'où le psalmiste exhale sa plainte. La VIa *pars* — un quatuor homophonique — brille au

premier rang par la simplicité prenante de la déclamation et l'originalité des marches harmoniques. Le fragment *Auditui* est un duo, chef-d'œuvre de belle technique et de plastique expressive, qui fait pressentir Bach et Haendel. Les versets suivants nous délivrent insensiblement de l'oppression, pour nous mener vers des sphères de sérénité, où l'âme libérée jouit en repos de la miséricorde du Seigneur. Infinie douceur dans la XI[a] *pars;* tendresse mélodique et grâce mystique dans le trio des voix élevées de la XII[a] *pars;* lumière et sérénité dans les *partes* XIII et XIV; contraste entre un début en harmonies sombres et une conclusion jubilatoire dans le quatuor homophonique *Libera me* (XV[a] *pars*); beauté plastique souveraine du trio grave *Quoniam* (*pars* XVII) : tels sont les éléments qui contribuent à mettre la seconde moitié de cette splendide composition au niveau de la première.

Le psaume V (*Domine exaudi*) est, de tous, le plus long. Écrit dans le mode argenté de *fa*, il débute par une tendre oraison, pleine d'espoir et de confiance. Les versets VII et VIII ont de jolis madrigalismes à *similis, solitudinis, passer, solitarius*. Le duo *Tota die* (IX[a] *pars*) a une allure dramatique qui fait penser aux chœurs des Passions de Bach. Dans la X[a] *pars*, de longs hexacordes descendants font ressortir, avec un relief

prenant le passage *cum fletu miscebam. Sicut umbra...* suscite, dans le verset XII, une homophonie syllabique légère et fuyante comme une ombre. A partir de la XIII[a] *pars*, le ton change : l'oraison a produit son effet ; le pécheur revit dans la confiance en Dieu. La musique s'imprègne d'une solennité sereine qui contraste avec l'inquiétude latente des versets précédents. La *pars* XIV est un trio dont l'énergie d'articulation anticipe sur le XVIII[e] siècle. Les quintettes qui suivent sont tous des plus expressifs, spécialement la *pars* XVII (*Quia aedificavit*), dont les mesures initiales peignent la pose des pierres de la Jérusalem céleste. La XXIV[a] *pars* (*Respondit*) offre, à sa conclusion, des groupements de voix où l'on voit poindre cette tendance à la mosaïque qui deviendra, plus tard, l'un des traits caractéristiques de la maturité de Lasso.

Le psaume VI (*De profundis*) est le plus bref de la série. Ses 10 versets sont commandés par un *cantus firmus* grégorien, imité en canon, par mouvement direct dans la II[a] *pars*, contraire dans la III[a] *pars*, et placé, en règle générale, à l'une des voix intérieures, exceptionnellement à la basse ou au *cantus*. Moins libre dans ce *De profundis* que dans les six autres psaumes, Orlande y apparaît aussi moins original, encore que les qualités de noblesse et d'austérité dont

l'œuvre est empreinte, la maintiennent, d'un bout à l'autre, à un niveau très élevé.

Le septième psaume, *Domine exaudi*, s'imprègne d'une atmosphère de douceur et de suavité, qui traduit les aspirations du psalmiste plutôt que l'état misérable où l'ont réduit ses ennemis. Dès la I[a] *pars*, on est frappé par la beauté pure et sereine d'une ligne mélodique et de successions harmoniques sans heurts ni âpreté. Au début de la IV[a] *pars* (*Collocavit me in obscuris*), de longs accords homophoniques font passer un nuage d'ombre sur la clarté de l'ensemble ; à la conclusion, l'idée de trouble (*turbatum est cor meum*) est commentée par des contretemps animés. A la faveur d'un texte essentiellement favorable au développement musical, les versets 5 à 10 rivalisent de beauté formelle et d'évocation expressive : notons surtout le travail d'imitation sur le pentacorde descendant (*descendentibus in lacu*) par où s'achève la *pars* VIII, et les splendides amplifications thématiques du passage *quia in te speravi*, dans la *pars* IX. Les six dernières *partes* ne faiblissent pas un instant après ces sommets. Jamais peut-être, l'invention mélodique d'Orlande ne s'est manifestée aussi noble, aussi riche, aussi prenante que dans le trio des voix supérieures *Eripe*. Le quatuor *Spiritus* (*pars*

XII) est une merveille de concentration et d'esprit méditatif. Le *Sicut erat* a un accent lyrique dont la divine allégresse ouvre des perspectives infinies sur la demeure des bienheureux.

c) Les « Lectiones »

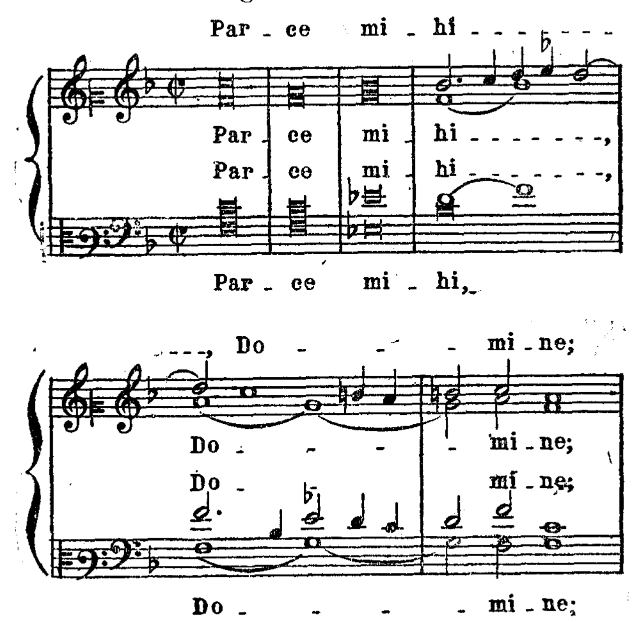
Les *Lectiones* se divisent en deux catégories : d'une part, les *Lectiones* d'après Job ou Vigiles des Morts ; d'autre part, les *Lectiones matutinae de nativitate Christi*, destinées aux matines de Noël. Les premières forment deux séries composées chacune de neuf pièces. La série la plus ancienne a paru en 1565, dans les *Sacrae lectiones novem ex propheta Job* (Eitner, 1565) ; la plus récente, en 1582, dans les *Lectiones Sacrae novem, ex libris Hiob excerptae...* (Eitner, 1582[b]). Les *Lectiones matutinae* figurent, au nombre de trois, dans le tome IV de la première série du *Patrocinium* (1575)[1]. Toutes sont à 4 voix.

Les *Lectiones* d'après Job sont des pièces très originales. Qu'il s'agisse de celles de 1565, où domine la technique traditionnelle du motet, ou de celles de 1582, dont l'homophonie n'est pas sans accointances avec la future monodie accompagnée, le maître a, de part et d'autre, pénétré à

1. Ces dernières sont d'un intérêt trop accessoire pour que nous nous en occupions dans cet ouvrage.

fond le sens du texte et rendu les idées, les images et les sentiments dont il s'alimente, en une langue musicale admirable de souplesse, de relief et d'évocation poétique.

Dès le premier contact avec les *Lectiones* de 1565, on est frappé par une atmosphère toute spéciale, par un air de nouveauté qui étonne, après la multiplicité des aspects par où Orlande nous a déjà fait passer. Cette atmosphère, c'est celle de Job, le sombre prophète qui a bu jusqu'à la lie le calice du péché et de la souffrance. Les premières mesures de la *Lectio* I (*Parce mihi*) donnent bien la note générale du recueil :



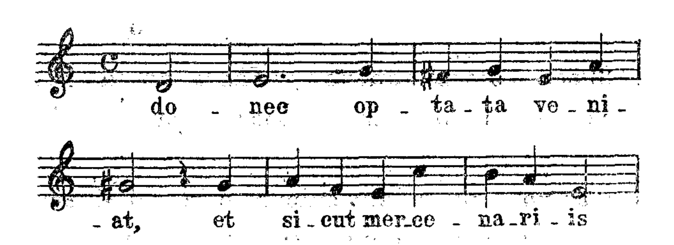
A la *Lectio* I, qui frappe surtout par sa tenue d'ensemble, s'oppose la *Lectio* II (*Taedet*), où le travail de détail l'emporte et donne lieu à un déploiement de fantaisie qui frise parfois l'extravagance, particulièrement dans les intervalles mélodiques de certains thèmes. Le texte réaliste de la *Lectio* III (*Manus tuae*) a incité Lasso à la traiter dans un mode analogue. Nul passage n'est plus suggestif, à cet égard, que celui où il est question de la formation de l'être humain par Dieu (*et plasmaverunt me*) : le sens plastique du maître s'y avère si visuel qu'on croirait assister au travail d'un sculpteur modelant son œuvre. Dans *Responde mihi* (*Lectio* IV), la conclusion de la IIª *pars* (*qui quasi putredo...*) a des accents singulièrement mystérieux pour évoquer la mort corporelle. Le texte tout en grisaille de la *Lectio* V (*Homo natus*) est rendu dans un langage intensément poétique, qui s'éclaire comme d'une lueur vague et diffuse. L'amertume cède le pas à la confiance dans la IIª *pars* de la *Lectio* VI (*Quis mihi*), fragment d'une beauté mélodique et harmonique sans égale. Les matérialités pathétiques du texte sont mises en relief, dans la *Lectio* VII (*Spiritus meus*), sous une forme atténuée qui rejette, comme une vaine parure, les complications et les ornements. L'épisode final de la IIª *pars* (*noctem... spero*

lucem) offre un contraste saisissant entre l'évocation des ténèbres et celle de la lumière. *Pelli meae* (*Lectio* VIII) est une merveille d'audace et d'ingéniosité expressive : le point culminant se trouve dans la III^a *pars*, où l'idée de la résurrection fait naître une série d'accords anormaux d'un effet modulatoire surprenant. Dans *Quare de vulva* (*Lectio* IX), l'atmosphère sinistre des versets de Job est évoquée à miracle par de sombres mélopées, qui semblent se voiler d'une ombre infernale.

Les neuf *Lectiones* de 1582 se caractérisent par une homophonie claire et concise, avec déclamation syllabique : presque pas de répétitions de mots ; des pauses fréquentes ; un *superius* très individualisé. Avec cela, des accidents harmoniques (modulations, marches chromatiques, cadences rompues, etc.) destinés à faire ressortir certains passages ; d'expressives anomalies rythmiques (contretemps, ternarité) ; des tournures madrigalesques d'une étrange subtilité ; par-dessus tout, une hardiesse singulière dans la silhouette mélodique du *cantus*. La *Lectio* V offre des témoignages frappants de ce dernier trait :







Notons encore la conclusion de la *Lectio* IX, où l'on perçoit comme un avant-goût des scènes infernales de l'*Orfeo* de Monteverdi.

d) Offices, Stabat Mater, Lamentations, Hymnes, etc.

Les *Offices* ont été publiés en 1574, dans le tome III de la première série du *Patrocinium*. Ils sont au nombre de cinq, à savoir : Office pour l'aspersion de l'eau bénite ; Office de la Nativité ; Office de Pâques ; Office de Pentecôte ; Office pour la Fête-Dieu. Le chant grégorien y sert alternativement d'intonation et de *cantus firmus*. On ne peut dire que ces compositions comptent parmi les meilleures de Lassus : l'obligation de s'appuyer sur une

mélodie imposée lui a manifestement coupé les ailes ; d'où une musique pure et bien appropriée à sa destination, mais peu vivante et d'un idéalisme assez conventionnel.

Le *Stabat Mater* (Commer, *Musica sacrae*, XII, p. 68) paru comme annexe aux *Sacrae cantiones...* à 4 voix de 1585 (Eitner, 1585) ne fait pas, lui non plus, particulièrement honneur au maître. Écrit à 8 voix, pour deux chœurs d'inégal niveau, il ne s'élève pas, dans l'ensemble, au-dessus d'une rhétorique pleine de sagesse et d'expression juste. C'est là un jugement que l'on ne pourra certes pas appliquer aux *Lamentations* à 5 voix, œuvre de maturité, publiée la même année, dans le recueil *Hieremiae Prophetae Lamentationes...* (Eitner, 1585[a]),et comparable, pour la valeur, aux Psaumes de la Pénitence et aux *Lectiones* [1]. Elles forment trois groupes, respectivement consacrés au jeudi saint, au vendredi saint et au samedi saint. Chaque groupe comporte, à son tour, trois subdivisions (*Lamentatio* I[a], II[a] et III[a]) et s'ouvre par un prélude (*Incipit...*) chargé d'annoncer que le texte qui va suivre est extrait du livre des Lamentations. De plus, les noms des lettres de l'alphabet hébraïque (Aleph,

1. Il existe, en outre, à la Bibliothèque de Munich, une série manuscrite de Lamentations à 4 voix.

Beth, Gymel, etc.) qui introduisent chaque verset, sont mis en musique, encore que n'ayant qu'une signification purement formelle. Chose singulière, ces naïvetés, d'ailleurs traditionnelles, ont une heureuse répercussion sur la structure architectonique de l'ensemble, en ce sens que les préludes et les lettres en musique sont conçus comme une sorte de cadre destiné à mieux faire ressortir les paroles du prophète. Les signes alphabétiques suscitent un déploiement inouï de contrepoint ornemental. On dirait, à voir ces dentelles, que le maître a voulu imiter les majuscules historiées dont s'ornent les manuscrits à miniatures.

Chacune des neuf Lamentations se conclut par un épilogue, *Hierusalem convertere ad Dominum tuum*, qui complète le cadre et donne lieu à divers raffinements d'exécution. De ce cadre se détachent les fragments de Jérémie, avec la clarté que font naître d'heureux contrastes. Le texte « de fond » est traité dans la manière concise des environs de 1580-85. La polyphonie est d'une beauté transcendante ; l'expression, d'une vive intensité. Le quintette fait souvent place à des trios exquis de finesse et de transparence. Le style est sévère sans exclure toutefois le symbolisme

madrigalesque. La deuxième Lamentation du samedi saint forme un point culminant, dont on ne se lasse d'admirer le pathétique intérieur, la saveur pittoresque et l'audacc harmonique [1].

1. Nous ne citerons que pour mémoire une série de compositions qui se rattachent au concept motet, mais qui ne sont pas encore accessibles à l'étude : 32 hymnes, composés sur l'ordre du duc Guillaume, et qui figurent dans un manuscrit de la Bibliothèque de Munich (1580-81) ; une série de répons contenus dans un manuscrit munichois de 1582 ; 10 cantiques de Siméon (*Nunc dimittis*) ; les *Sibylles*, douze pièces écrites dans la manière chromatique et publiées par Rodolphe de Lassus, après la mort de son père, sous le titre *Prophetiae Sibyllarum*, etc., Munich, 1600 (Eitner, 1600).

B. — LES MESSES

Orlande n'a point déployé, sur le terrain de la messe, la même activité que son grand contemporain Palestrina. Aux 92 messes du maître italien, on n'en peut opposer qu'une cinquantaine du maître belge. Les *Œuvres complètes* en cours de publication n'en comprennent encore aucune. Mais une partie notable a paru, de nos jours, dans des recueils comme *Musica divina* de Proske, et *Musica sacra* de Commer[1].

a) Messes a quatre voix

La plus ancienne messe à 4 voix de Lassus, *Laudate Dominum* (Proske, *Musica divina*, 2e éd., t. I) existe en une copie manuscrite datée de 1566. À part les deux *missae feriales*, c'est peut-être la seule de toutes ses messes à 4 voix, qui s'appuie sur un matériel thématique religieux. Toutes les autres s'inspirent, en effet, de pièces profanes. Encore celle-ci ne s'appuie-

1. Cf. l'appendice bibliographique.

t-elle pas sur un ténor grégorien, mais, selon toute vraisemblance, sur un motet dont elle est la parodie. La messe-parodie, que Lasso a pratiquée avec prédilection, prend pour point de départ, soit un motet latin, soit un morceau profane français, italien ou allemand, et développe ses cinq parties[1] en « étirant » la substance thématique de ces diverses compositions et en y adaptant, du mieux qu'il est possible, la prose de l'ordinaire.

La messe *Il me souffit* ou *Beschaffenes Glück*, qui figure dans un manuscrit d'Augsburg daté de 1568, emprunte son thème principal à la chanson française : *Il me suffit de tous mes maux*. La messe *Puisque j'ay perdu* (Proske, *Musica divina*, I, n° 5) est également antérieure à 1570. Bien qu'écrite d'après une chanson française, elle a une allure soutenue et austère qui n'a rien à voir avec le spirituel caquet propre à ce genre. Nul doute que l'original ne soit l'une de ces complaintes où les maîtres de la première moitié du XVI[e] siècle expriment, avec une âpre intensité, la mélancolie d'un amant ou d'une amante en peine. Le thème principal est réparti entre les différentes divisions et subdivisions de la messe. Un second thème, qui apparaît pour

1. Kyrie ; Gloria ; Credo ; Sanctus ; Agnus.

la première fois dans le second Kyrie, se retrouve à la fin du Gloria, du Credo et de l'Agnus. Les épisodes d'invention libre sont, de la sorte, encadrés par une armature qui donne à l'ensemble un aspect très unitaire. Orlande semble avoir travaillé de tout son cœur à cette messe qui offre, par ailleurs, un développement inaccoutumé, et dont l'écriture est aisée, élégante, raffinée, parfaite en tous points. Le Gloria brille par le prestige du métier et la splendeur de l'évocation mystique : l'*Et incarnatus* a un accent solennel, d'un troublant mystère, en sa calme homophonie, riche de modulations tantôt insensibles, tantôt étranges en leur soudaineté ; l'*Et exspecto* a des contrastes expressifs d'une intensité quasi dramatique. Le fragment le plus original du Sanctus est l'*Hosannah* conclusif, où le thème principal, traité tour à tour en binaire et en ternaire, forme la base d'une grandiose amplification lyrique.

La messe *Jager* (*Missa venatorum*) ou *Octavi toni* (Proske, *Mus. div.*, I, n° 4) paraît dater de la même époque. Elle diffère de la précédente par ses courtes dimensions, qui permettent de la classer parmi les « messes brèves ». Le Kyrie n'offre qu'un nombre très limité de répétitions de mots ; le Gloria et le Credo n'en ont point du tout. Avec leur homophonie syllabique rapide,

que la répétition fréquente d'une seule et même note rapproche souvent d'un *quasi parlando*, le Gloria et le Credo évoquent le babil de la chanson française. L'ensemble laisse le sentiment que Lassus a voulu faire vite et s'est contenté de suivre la voie du moindre effort.

La messe *La, la maître Pierre* ou *Ad placitum* (Commer, *Music. sacr.*, IX, p. 100) ressemble, dans ses grandes lignes, à la messe *Jager*, dont elle paraît contemporaine. Elle appartient également au type bref, ce qui ne l'empêche pas de renoncer, en maintes occasions, à l'homophonie syllabique en faveur du contrepoint libre et de l'écriture imitative. Il en résulte une allure générale plus noble et moins stéréotypée. Le Kyrie est naïf et frais comme une prière d'enfant; le Gloria plaît par son agréable netteté, le Credo par sa vivacité et son expression juste, l'Agnus par son beau travail de contrepoint. A la même époque se rattachent les messes *Je ne mange point porque* ou *Sine nomine* et *Pillons, pillons lorge* ou *Quinti toni* (Proske, *Mus. div.*, 2e éd.). La première est une messe brève, qui respire en plein l'atmosphère de la chanson et révèle une parenté étroite avec les messes *Jager* et *La, la, maître Pierre*.

Des deux *missae feriales*, qui figurent dans un manuscrit de la bibliothèque de Munich, une

seule a eu les honneurs de l'impression, du vivant de Lasso (1577). On appelle *missa ferialis* un genre de messe destiné à certaines époques de l'année ecclésiastique, et dont le trait caractéristique consiste dans l'absence du Gloria et du Credo. Les deux messes fériales d'Orlande sont à base de choral grégorien. Leurs diverses subdivisions sont précédées d'intonations en plain-chant. Les fragments polyphoniques utilisent ces motifs à l'une ou l'autre voix, sans les modifier, et en les entourant de contrepoints figuratifs ou imitatifs plus ou moins animés, qui s'en inspirent, au moins partiellement.

La messe *Douce mémoire* (Commer, *Mus. Sacr.*, VII, p. 103) a été publiée pour la première fois en 1577. C'est la parodie d'une chanson très répandue vers le milieu du XVI[e] siècle. A part un seul, les différents motifs dont se compose la cantilène française sont utilisés dans chacune des parties de la messe. Le Kyrie nous introduit, dès l'abord, dans une atmosphère de solennité rêveuse. A part le *Quoniam tu solus* ternaire, d'une intense beauté mélodique, le Gloria n'offre aucune particularité digne de remarque. Il est conçu dans la manière brève, de même que le Credo, où l'on observe deux beaux duos partiellement canoniques (*Crucifixus, Et iterum*) et de nombreux passages madrigalesques. A la

majestueuse solennité du *Sanctus*, s'oppose la pure intimité d'un Agnus dont le *Miserere* conclusif rend avec une poignante insistance, la nostalgie des suppliants.

Parue en 1582, la messe *Quand' io penso* est la parodie d'un madrigal d'Arcadelt.

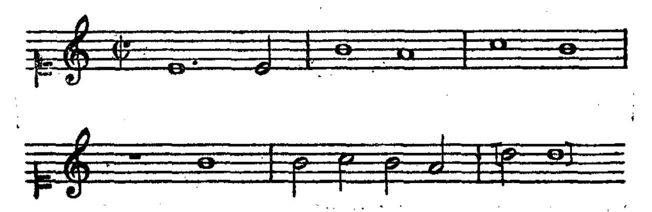
b) Messes a cinq voix

Les premières messes à cinq voix qu'il nous faut examiner, sont celles du *Patrocinium* de 1574. Elles sont au nombre de cinq, dont une parodie de chanson, deux parodies de madrigal et deux parodies de motet.

La messe *Le berger et la bergère* s'inspire d'une mélodie populaire. Ses différentes divisions et subdivisions débutent par le thème d'entrée de la chanson. La parodie semble se borner à l'usage de ce motif de tête, qui donne lieu, pour le surplus, à d'importants développements imitatifs. L'écriture est, en général, assez compacte ; mais la division des voix réagit d'heureuse manière contre cette tendance. Le Kyrie est d'un travail imitatif serré et plein d'art. Le Gloria est massif, brillant, puissamment charpenté. Dans le Sanctus, l'ample fresque de l'*Hosannah* à trois temps s'oppose au quatuor finement ouvragé du *Benedictus*. L'Agnus, où le

style imitatif règne en maître, est très ramassé et d'une expression intense.

La messe *Ite rime dolenti* est la parodie d'un madrigal que nous n'avons pu identifier. On y observe deux motifs principaux, d'une ligne mélodique très plastique, dont le premier est d'un sentiment plaintif et élégiaque, le second, d'une allure que l'on pourrait qualifier de liturgique :



L'origine madrigalesque de cette messe ne lui a point nui sous le rapport de l'expression. Au contraire : le sentiment austère des motifs dont elle s'inspire; d'autre part, le mode de *mi* qui la domine, à peine altéré par de rares modulations, l'imprègnent d'une sévérité en parfait accord avec les exigences de la liturgie.

Le Kyrie nous plonge dans une atmosphère lourde et oppressée. Le Gloria apporte un peu de lumière dans cette pénombre et s'achève par un épisode fleuri et triomphal, qui rompt la sombre gravité de l'ensemble. L'épisode final du Credo (*et sanctam*, etc.)est l'un des points

culminants de l'œuvre, par la variété, la netteté et le raffinement de l'expression. La première partie du Sanctus fait pressentir, par l'énergie du rythme, la scolastique vivante et agissante de J.-S. Bach.

La messe madrigalesque *Scarco di doglia* a de multiples points de contact avec la précédente, dont elle partage la longueur, le raffinement et l'effet de masse bien assise, parfois un peu compacte. Ses thèmes principaux ne sont toutefois pas aussi caractéristiques. Le premier subit un traitement particulièrement typique au début du Sanctus, où ses longues notes se profilent sur les arabesques fleuries d'un contre-sujet mélismatique : procédé plus ou moins traditionnel dans cette partie de la messe et d'où naissent des effets pleins de splendeur et d'exaltation lyrique. La partie la plus remarquable de l'œuvre est celle qui s'étend du *Crucifixus* à *Dexteram patris*, dans le Credo : le *Crucifixus* a un coloris étrange et subtil ; le quatuor triomphal *Et resurrexit* est une merveille d'expression claire, riche de vie et de lyrisme. Dans le Sanctus, le *Pleni* offre un exemple typique de belle architecture musicale, où le thème sujet à imitation aligne ses strettes comme les pierres d'un édifice bien maçonné ; le charmant *Benedictus* en trio procède, d'un bout

à l'autre, par juxtaposition de sujets et de contresujets.

La messe *Sydus ex claro* (Commer, *Mus. sacr.*, X, p. 64) s'inspire d'un motet de Lasso[1]. La confrontation entre la parodie et l'original montre que l'agglomération de petites cellules mélodiques dont se compose ce dernier, a passé tout entière dans la messe, s'enrichissant de telle sorte que la parodie apparaît, en fait, comme une ingénieuse amplification, formée par le patient assemblage d'une quinzaine de motifs différents. On s'étonne qu'il puisse encore y avoir place pour la spontanéité dans un travail de ce genre. Pourtant la messe *Sydus ex claro* est une œuvre dénuée de toute contrainte, qui poursuit son chemin avec cette aisance et cette sûreté dont le génie seul possède le secret. Au début, l'on est charmé et rebuté à la fois par le Kyrie, dont la suavité et la grâce naïve ne compensent pas assez les fastidieuses répétitions de mots et l'expression peu adéquate au sens du texte. Mais, à mesure que l'on avance, on est conquis par la maîtrise avec laquelle Orlande approprie son matériel aux exigences variables du contenu littéraire. Notons surtout, dans le Credo, le fin travail thématique à *et propter nostram*, et la

1. Cf. p. 76

magistrale gradation, basée sur l'augmentation progressive du nombre des voix, qui se développe à partir du *Crucifixus*.

La dernière messe du *Patrocinium* de 1574, *Credidi propter*, est composée d'après un motet du même nom[1], qui rappelle *Sydus ex claro* par la minutie de ses petits traits. L'identité quasi complète du point de départ crée, entre les deux messes, une similitude de facture qui en fait un groupe à part, dont la physionomie contraste avec celle des trois autres messes du *Patrocinium*. Sans qu'on puisse les ranger dans la catégorie des messes brèves, elles offrent, par leur déclamation vive et presque constamment syllabique, une concision formelle et une légèreté d'allure qui vont à l'encontre de l'écriture sévère, compacte et largement développée, de messes comme le *Berger*, *Ite rime* et *Scarco*.

Le *Patrocinium* de 1589 renferme six messes à 5 voix, dont une messe-chanson, trois messes-madrigal, une messe-motet et un Requiem. Toutes, sauf une (*Qual donna*) sont antérieures à 1580, à raison de leur présence dans une série de manuscrits datant de 1578 à 1580.

Sans être une *missa brevis* proprement dite, la messe-chanson *Dictes maistresse* n'en offre

1. Cf. p. 76.

pas moins des dimensions au-dessous de la moyenne. Le système de la parodie y est appliqué avec peu de rigueur. Les contretemps abondent : ils ont pour effet de briser la trop grande netteté du rythme dans les passages homophoniques ou quasi homophoniques et de faire naître des dissonances de courte durée qui augmentent l'intérêt harmonique. La présence, à certains endroits, de petites imitations avec redoublement à la tierce, est l'indice du changement d'orientation qui se produit, pendant la seconde partie de la carrière d'Orlande, dans le traitement du style imitatif. La messe *Amar donna* s'appuie sur une pièce italienne d'un style simple et populaire, qui se rapproche plus de la villanelle ou de la *canzonetta* que du madrigal : pièce inconnue, mais qui transparaît avec une telle netteté dans la messe, qu'il n'est guère difficile d'imaginer ce qu'elle fut. Le Kyrie n'en est sans doute qu'une simple paraphrase. Son ton aimable et joyeux sied mal à l'imploration introductive de la messe, de même que ses notes répétées et ses cadences de villanelle. Le Gloria et le Credo sont de toute évidence les fragments qui ont le moins emprunté à l'original. Ils n'en sont pas meilleurs pour cela, car l'esprit profane du modèle ne cesse de planer sur eux, accentué par le caquet rapide des répéti-

tions de notes. L'impression générale est celle d'une agréable superficialité, où l'aisance du métier l'emporte sur le sérieux de l'expression.

Après cette messe-canzonetta, d'une qualité presque suspecte, la messe *Io son ferito* apporte une large compensation. Le madrigal dont elle s'inspire est une pièce célèbre de Palestrina, parue en 1561, et dont le thème principal, d'une ligne si noble et si plastique, a été exploité, aux confins du XVIe et du XVIIe siècle, par toute une série de maîtres de l'orgue. Avec un ou deux autres fragments thématiques d'un relief moins accusé, ce motif se retrouve dans les différentes parties de la messe, tantôt tel quel, tantôt plus ou moins déformé. Le Gloria respire une atmosphère toute palestrinienne, spécialement dans le passage *Propter magnam...*, où la grandeur de l'école romaine s'exprime à larges traits décoratifs, et dans le splendide *Qui tollis*, dont le second *Miserere* a un accent si tendre, si vraiment italien. Dans le Credo, on appréciera surtout le trio *Sub Pontio Pilato*, d'un italianisme plein de souplesse et le *Confiteor*, dont les quatre voix font comme un concert d'anges. Le Sanctus contient un *Benedictus* à 3 voix, merveille de suavité et de fin lyrisme.

Le messe *Qual donna* (Proske, *Select. nov. miss.*, I, n° 3) est d'un travail soigné et approfondi. Le

tissu polyphonique est lent et lourd, d'essence néerlandaise plutôt qu'italienne. Les voix, très rapprochées, font une harmonie opaque et quelque peu empâtée. L'élément parodique joue un rôle assez restreint. Le Kyrie offre un heureux mélange d'onction sévère et d'atmosphère madrigalesque tendre et suave. Le Gloria frappe par sa belle tenue d'ensemble et l'art avec lequel sont réalisés certains développements : on retrouve là, plus spécialement dans la conclusion, la technique serrée et le filigrane ouvragé des motets de 1580-85. Le Credo abonde en madrigalismes de toute sorte, par exemple, à *Visibilium omnium*, où une mélodie et des accords planes semblent figurer la ligne de l'horizon.

La messe *In die tribulationis* (Proske, *Select. nov.*, II, n° 3) a pour point de départ un motet inconnu, aux lignes amples et à la déclamation ligaturée. Le tissu vocal est serré, opaque, d'essence toute néerlandaise. Le Kyrie est empreint d'une âpre solennité ; le Credo fourmille de détails expressifs hors de pair ; le *Qui tollis* de l'Agnus est un comble de charme et de douceur.

Le Requiem (Commer, XII, p. 49) s'appuie sur un *cantus firmus* grégorien. La mélodie liturgique prend le plus souvent place à l'un des deux ténors, et ses fragments donnent lieu à des imitations aux autres voix. Ce Requiem

est un nouveau témoignage de ce que la contrainte résultant d'un *cantus firmus* imposé entrave l'inspiration de Lasso. Œuvre irréprochable au point de vue de la tenue formelle et expressive, il manque de ce feu intérieur qui donne la vie aux productions analogues d'un Josquin ou d'un Palestrina.

La messe *Entre vous filles de quinze ans* a paru dans un recueil de 1581. Elle s'appuie sur une chanson à 4 voix de Clemens non papa, pièce légère et gaillarde, simple et bien rythmée, pleine d'humour naïf et narquois.

c) Messes a six voix

La messe à 6 voix *In te Domine speravi* (Commer, *Music. sacr.*, VII, p. 81) a paru à Louvain en 1570. C'est une messe-motet, qui emprunte son matériel thématique à l'une des propres œuvres du maître. Dans la plupart de ses messes à 5 voix, Orlande pratique une polyphonie où les parties, serrées les unes contre les autres, s'enchevêtrent en un contrepoint massif et relativement peu transparent. L'écriture à 6 voix lui donne, à l'opposé, l'occasion de desserrer et d'alléger le tissu musical, tout en le fortifiant par l'adjonction d'une voix. Le style à double chœur intervient comme facteur ordinaire, alors

que dans les messes à 5 voix, il n'apparaît que fugitivement et sous des formes rudimentaires.

La parodie ne joue, dans la messe *In te Domine*, qu'un rôle assez réduit. Sauf dans le premier et le second Kyrie, qui sont calqués sur le début de la I[a] et de la II[a] *pars* du motet, le rapport de dépendance est assez lâche, surtout dans le Gloria et le Sanctus. Le Kyrie, très développé, a deux *Christe* : le second est un admirable trio, dont le clair cristal et la sveltesse de lignes évoquent le ciel bleu et l'air léger d'Italie. Le Gloria forme un bloc d'une incomparable ampleur lyrique, où les effets de double chœur ont une place prépondérante. La division des voix est ménagée avec un art suprême dans le Credo, dont la fin surtout (*Et iterum*) est d'un entrain et d'une magnificence sans pareils. Dans le Sanctus, l'*Hosannah* est fait de guirlandes de notes aux entrelacs souples, que leur rythme à 3 temps fait sursauter d'une ardente jubilation. Le début à double chœur de l'Agnus forme une vivante dentelle mélismatique.

La messe *Dixit Joseph* (Commer, VIII, p. 65) parodie un motet également paru en 1564 [1]. Le choix des timbres, la présence de deux basses concertantes, ainsi que le mode dans lequel

1. Cf. p. 85.

l'œuvre est écrite (*ré* transposé en *sol*) confèrent à l'ensemble un air de solidité et un ton sévère dans la grandeur et la puissance. Le Credo est la partie la plus travaillée au point de vue du détail technique et expressif; le quatuor qui s'étend de *Et crucifixus* à *non erit finis* est d'un bout à l'autre une merveille d'expression synthétique et analytique. Dans le Sanctus, la seconde moitié du *Benedictus* en trio offre un jeu de mélismes qui évoque les tendres enlacements de la vigne.

Les messes *In te Domine* et *Dixit Joseph* s'inspirent de motets relativement anciens de Lasso, où le raffinement des combinaisons vocales n'exclut pas un certain effet de masse ou d'ampleur décorative. La messe *Certa fortiter* (Commer, V, p. 41) se modèle sur un motet dont la facture se rattache à la manière concise et analytique des environs de 1580[1]. Les dessins thématiques assez brefs et très plastiques de l'original sont largement mis à contribution dans la parodie. Avec son rythme pointé, le premier thème semble peu qualifié pour rendre l'imploration du Kyrie et de l'Agnus : un simple ralentissement du mouvement suffit toutefois pour faire en sorte que cet enchevêtrement plus ou

1. Cf. p. 95.

moins symétrique de petites strettes, avec redoublement à la tierce, laisse l'impression d'une sorte de psalmodie ou d'oraison balbutiante, en parfait accord avec le sens de ces deux divisions de la messe. Le Credo abonde en passages hors de pair, surtout dans sa dernière partie (*Et iterum*), miracle de grandeur, de variété, d'ingéniosité dans les combinaisons thématiques, vocales et expressives.

La messe *Amor ecco colei* (Commer, V, p. 25) figure, comme la précédente, dans un manuscrit où elle porte la date de copie de 1583. Nous ne connaissons point le madrigal *Amor ecco colei*, mais il n'est pas difficile d'en retrouver les motifs principaux dans la messe. Celle-ci est, en effet, l'une de celles d'Orlande où le principe de l'unité thématique est appliqué avec le plus de rigueur. Les deux thèmes fondamentaux de la pièce parodiée y sont traités avec une persistance dont nous n'avons pas encore rencontré d'exemple jusqu'ici. Leurs retours symétriques sont même si fréquents, que l'on peut presque parler de « messe-rondo ». L'adaptation de Lasso est, en bloc, une œuvre aimable et claire, dont la séduction un peu mondaine ne choque point, parce qu'elle ne s'écarte pas d'un certain idéalisme, plaisant à l'esprit autant qu'à l'oreille.

La messe *Ecce nunc benedicite* (Commer, V, p. 63) parodie un motet qu'il ne nous a pas été possible d'identifier. Basée sur deux motifs principaux, elle se distingue plus par l'ingéniosité de la facture que par l'originalité ou la profondeur de l'expression. Publiée en 1587, la messe *Locutus sum* (Commer, X, p. 80) s'inspire d'un motet du maître paru en 1568[1]. Le Kyrie bénéficie du ton de sévérité, de tristesse et d'âpre résignation que dégage le modèle. Le Gloria et le Credo offrent des traités plus individuels.

La messe *Beatus qui intelligit* (Commer, VIII, p. 49), imprimée en 1587, s'appuie sur un motet du *Modulorum... secundum volumen* de 1565. C'est, de toutes les messes-parodie de Lasso, l'une de celles où le maître s'écarte le plus de l'original. Non seulement de longs passages s'abstiennent de tout rapport thématique avec ce dernier, mais encore, là où il en est autrement, la parodie est réalisée avec une absence complète de système. En fait, la dépendance vis-à-vis de l'original se borne, le plus souvent, à une simple communauté d'atmosphère mélodique et harmonique. Une tendre et confiante suavité, un doux recueillement, une fervente intimité l'imprègnent d'un bout à l'autre. L'opposition entre

1. Cf. p. 90.

des chœurs contrastants, si frappante dans la messe *Locutus sum*, ne joue ici qu'un rôle restreint, Lassus utilisant, de préférence, des groupements de voix exempts de toute symétrie. Citons, comme points culminants : le tutti *Resurrectionem mortuorum*, avec ses battements de timbale à la basse et sa déclamation syllabique martelée ; l'exquis *Benedictus* à 4 voix, d'une polyphonie suave et transparente ; l'humble psalmodie qui conclut l'Agnus.

Le motet *Deus in adjutorium meum*, dont s'inspire la messe du même nom, publiée en 1610, a paru en 1582. Ici, plus encore que dans la messe *Beatus qui intelligit*, Orlande réduit sa paraphrase à une simple communauté de « pâte harmonique ». Assez superficielle, la messe *Deus in adjutorium* se contente d'épouser en bloc le style brillant et vif de l'œuvre parodiée. Cette écriture pleine de magnificence et d'éclat sonore sied mal à des pages d'intimité comme le Kyrie et l'Agnus. Elle est, au contraire, très à sa place dans les parties du Gloria, du Credo et du Sanctus, dont il convient de faire ressortir le lyrisme solennel et grandiose. Les épisodes les mieux réussis sont le début du Sanctus et l'Hosannah, qui resplendissent d'une lumière dorée ; le *Benedictus* à 4 voix, qui tranche sur le restant de la messe par son style imitatif

rigoureux et sa structure plastique d'une articulation si nette.

d) Messes a huit voix

Des deux messes à 8 voix qui nous sont restées de Lassus, la plus ancienne paraît être *Vinum bonum*, alias *Verbum bonum* (Commer, V, p. 92). C'est une parodie du motet *Vinum bonum*, pièce bachique éditée en 1570. Il est peu de messes d'Orlande où il soit fait un usage aussi prodigue du matériel thématique offert par le modèle. Mais avec quel tact et quelle intelligence est réalisée l'adaptation de ces éléments, qui semblent à première vue si peu qualifiés pour leur nouvelle destination ! Ainsi, le rythme ternaire, qui joue un grand rôle dans le motet, ne trouve son emploi que dans un nombre très restreint de passages de la messe, dont le plus important est l'*Hosannah*, auquel il sied à merveille. Prise en bloc, cette œuvre appartient à la catégorie des messes brillantes et décoratives, qui touchent plus par la pompe extérieure que par le sérieux et la profondeur du sentiment.

La messe *Bella Amfitrit' altera* (Commer, V, p. 3) est, selon toutes probabilités, postérieure en date à *Vinum bonum*. Basée sur un madrigal de provenance inconnue, elle est écrite pour

deux chœurs d'égal niveau, qui procèdent le plus souvent, non par masses contrastantes, mais par voie de fusion partielle de leurs éléments respectifs. Une atmosphère de douceur et d'onction, se répand sur l'ensemble, comme une sorte d'émanation de l'œuvre parodiée. Celle-ci communique à la messe la flexibilité de sa ligne mélodique et la suavité tout italienne de ses harmonies.

C. — LES MAGNIFICATS

Le magnificat est le cantique de la Vierge au Seigneur, après l'Annonciation (Luc, I, 46-55). Il comporte dix versets, auxquels la liturgie traditionnelle a joint deux versets supplémentaires : 1° *Gloria patri...*; 2° *Sicut erat...* A l'époque de Lassus, on ne compose qu'à titre exceptionnel le texte entier du magnificat, l'habitude étant de confier au choral monodique les versets impairs, au chœur polyphonique les versets pairs. L'ensemble des magnificats de Lasso a été publié, en 1619, par son fils Rodolphe, dans le recueil : *Jubilus B. Virginis, hoc est centum magnificat...* (Eitner, 1619).

Les magnificats du *Jubilus* avaient déjà été imprimés en partie du vivant de l'auteur, dans trois recueils, à savoir : *Magnificat octo tonorum...*, Nuremberg, 1567 (Eitner, 1567) ; *Patrocinium...*, 1576 (t. V de la 1re série) ; *Patrocinium...*, 1587 (t. I de la 2e série).

Environ la moitié des 100 magnificats du *Jubilus* est basée sur un *cantus firmus* gré-

gorien ; 4o sont des magnificats-parodies de chanson, de madrigal ou de motet. Les magnificats à ténor sont groupés d'après le mode ecclésiastique auxquels ils appartiennent. Ces modes sont au nombre de huit. Il existe, pour chacun d'eux, une mélodie commune à tous les versets, qui s'allonge ou se contracte, suivant le nombre de syllabes du texte. Bien qu'écrits en prose, les versets ont une longueur moyenne à peu de chose près équivalente. Il en résulte que, musicalement, le magnificat se compose d'une succession de fragments tour à tour monodiques et polyphoniques, dont l'égalité de dimensions contraste avec l'inégalité des grandes divisions de la messe. Les fragments polyphoniques s'appuyant tous sur un seul et même *cantus firmus*, le fait que ce dernier est traité d'une manière différente, de verset à verset, donne à l'ensemble l'aspect d'une série de variations. Le magnificat-parodie bénéficie, lui aussi, des avantages de cette symétrie et apparaît, à son tour, comme une succession plus ou moins régulière de variations sur les éléments thématiques empruntés à l'œuvre parodiée.

a) Magnificats de 1567

Les vingt-quatre magnificats de 1567 comportent 8 pièces à 4 voix, 8 à 5 voix et 8 à

6 voix. Chaque série de huit est respectivement composée dans les huit modes d'église. Les huit magnificats à 4 voix (Proske, *Music. div.*, 1re année, t. III, p. 253 et ss.) s'offrent, dans l'ensemble, comme de petites pièces d'un style simple, concis, presque populaire, où les exigences de la liturgie se concilient avec celles d'un débit clair et rapide. La mélodie grégorienne est utilisée avec une certaine liberté, soit au ténor, soit à d'autres parties. Son emploi se restreint assez fréquemment à ses premières notes, exposées à l'une ou l'autre voix, au début du verset. Certains versets s'en passent complètement. L'homophonie syllabique règne un peu partout, parfois sous des formes assez caractéristiques, par exemple dans le dernier verset du 8e magnificat, où les mots *Sicut locutus* sont psalmodiés au *cantus*, sur une basse en timbale. Le mot *dispersit* (vers. 3)[1] provoque, à diverses reprises, une « dispersion » madrigalesque des voix.

Comparés aux magnificats à 4 voix, les magnificats à 5 offrent une plus grande complexité de facture[2]. Tandis que les premiers se déroulent

1. Pour éviter toute équivoque, nous numérotons les versets polyphoniques : 1 à 6, sans tenir compte des versets impairs, confiés au choral monodique.

2. Voir dans Commer, XI, p. 42 et suiv., les magnificats IIi, IIIi, IVi, Vi et VIi toni.

en une série de brefs épisodes composés dans un style mi-religieux, mi-profane, les seconds sont sujets à d'amples développements ; leur écriture descend en ligne directe de celle du motet proprement dit et réalise mille finesses de détail inconnues aux magnificats à 4 voix. L'usage du *cantus firmus* offre, en principe, les mêmes modalités que dans ces derniers. Toutefois, le désir d'amplifier a le plus souvent pour effet d'allonger cette partie contrainte au moyen de répétitions de mots qui suscitent des intercalations musicales, tantôt d'invention libre, tantôt inspirées par le choral lui-même. Plusieurs magnificats contiennent des duos à tendances canoniques dont d'aucuns sont d'une rare beauté ou d'une transcendante originalité. Le mot *dispersit* donne lieu à de spirituelles mosaïques madrigalesques. Le dernier verset (*Sicut erat*) est, à diverses reprises, traité dans la manière lyrique et décorative d'un Sanctus de messe.

Les magnificats à 6 voix ont de nombreux traits communs avec les magnificats à 5 voix, tels que : allongement du *cantus firmus* au moyen de répétitions de mots ; traitement de certains versets en duo, trio, quatuor, double quatuor, etc. Toutefois l'effet d'ensemble est plus décoratif, à raison des ressources spécifiques de l'écriture à 6 voix ; mais le niveau esthétique moyen n'est

pas plus relevé pour cela : tels magnificats, comme le cinquième, ne vont pas sans quelque monotonie, voire même quelque banalité et platitude.

b) Magnificats du « Patrocinium » de 1576

Les cinq magnificats inédits du *Patrocinium* de 1576 contrastent, par leur variété et leur nouveauté, avec ceux de 1567. Deux d'entre eux sont à 4 voix. Le premier (I[i] *toni*) n'utilise point le choral grégorien comme « ténor », mais développe librement ses fragments, comme élément d'une polyphonie partiellement imitative, ce qui a pour effet d'augmenter la part de fantaisie et de raffinement. Par contre, le second (V[i] *toni*; Commer, XI, p. 21) use du thème en plain-chant comme d'un *cantus firmus* proprement dit. Des contrepoints suaves, d'une ligne mélodique aisée et naturelle, entourent la nudité du choral d'une douce atmosphère poétique.

L'unique magnificat à 5 voix est une parodie du célèbre madrigal à 4 voix de Rore, *Ancor che col partire* (1550).

Des deux magnificats à 8 voix et à deux chœurs, le premier offre cette particularité, unique chez Lasso, de traduire le texte entier du magnificat. Les six versets impairs incombent

à l'un des deux chœurs, les six versets pairs à l'autre. Les deux masses chorales procèdent donc par alternances, sauf vers le milieu, où *Fecit potentiam* provoque leur réunion en forme de strettes, et plus loin, à partir du Gloria, où elles s'unissent à nouveau, en un large tutti conclusif. Les versets impairs seuls usent de la mélodie grégorienne comme *cantus firmus*. L'œuvre est traitée dans la manière brève, à larges traits décoratifs. Point de recherche d'originalité, mais un aspect général de masse mouvante pleine de vie ; et, dans les tuttis, un riche déploiement de sonorité.

c) Magnificats du « Patrocinium » de 1587

Les treize pièces du *Patrocinium* de 1587 appartiennent toutes au genre parodique. Le magnificat à 4 voix *Si par souhait* nous introduit, dès l'abord, dans un monde nouveau. A l'austérité, au travail laborieux, aux grands effets décoratifs des magnificats que nous avons rencontrés jusqu'ici, succèdent le sourire et la grâce aimable d'un art plein de séduction mondaine. On a la sensation d'une détente, après cette accumulation de scolastique rigide et solennelle, et l'on n'a pas de peine à comprendre qu'un beau jour, Orlande, lassé de cette

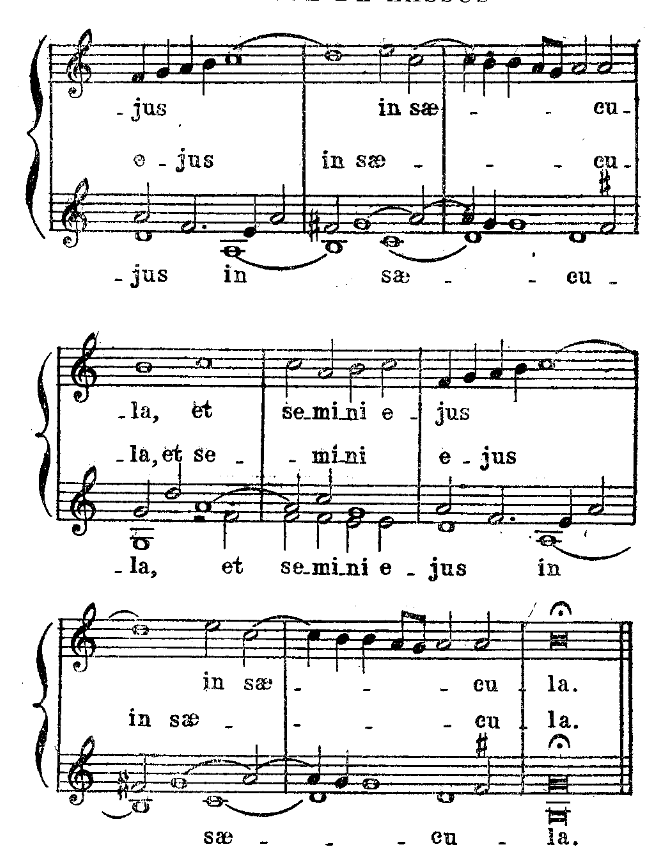
liturgie contrariante, se soit, de gaîté de cœur, lancé sur une piste inédite, aux horizons plus libres et moins maussades. Mais il a une façon de passer d'un extrême à l'autre qui n'est pas sans surprendre, voire même stupéfier. Le magnificat en question nous mène, en effet, de but en blanc, à l'une de ses chansons les moins édifiantes. La musique de celle-ci est vive, gaillarde, guillerette, et respire un humour plein de malice. Disons, à la décharge du maître, qu'il l'a pour ainsi dire entièrement écartée de la parodie. Sauf dans le verset conclusif et les mesures d'entrée du premier verset, il n'y a que des allusions insignifiantes à l'original.

Dans le magnificat *Il est jour* (4 voix), les versets 1, 3, 5 et 6 forment le développement varié d'un même thème, autour duquel Lasso brode force détails figuratifs qui rivalisent entre eux de charme et de finesse. Les versets 2 et 4 sont étrangers au motif principal. Le 3e (*Fecit*) fait fleurir, dans toute sa beauté, la frêle et gracieuse broderie dont le maître orne, par endroits, cette ravissante composition.

Le magnificat à 5 voix *Aria di un sonetto*, est l'un des plus originaux du maître. Il rappelle, par son allure populaire, la messe *Amar donna*. L'*aria* sur lequel il repose est une exquise cantilène, d'un italianisme plein de grâce et d'aban-

don. Son début est reproduit, presque sans changement, à l'entrée de chaque verset. Le 4e (*Esurientes*) transforme en ternaire, le rythme binaire du thème sujet à variation. Le 5e est un trio des voix supérieures, d'une harmonie suave et délicate à souhait :





Le magnificat à 5 voix *Mort et fortune* oppose à la simplicité et au coloris méridional de l'*Aria,* son fin travail de ciselure et l'atmosphère plus âpre d'un art éclos dans un climat plus rigoureux.

Le magnificat à 6 voix *Quanto in mille anni* s'appuie derechef sur un modèle italien. Plu-

sieurs de ses motifs sont pourvus de contrepoints à la tierce, dont l'application systématique donne à l'œuvre une physionomie harmonique très moderne. La division occasionnelle des voix en deux chœurs ; d'autre part, la qualité éminemment plastique d'une partie des thèmes confère à l'ensemble une allure pleine d'énergie et de vivacité. L'énergie se mue en magnificence dans le dernier verset, épilogue lyrique d'une construction savante et d'une grande richesse figurative.

Le magnificat *Dessus le marché* (6 voix), s'inspire d'une chanson d'Orlande bâtie sur une mélodie populaire. La pièce parodiée est un chef-d'œuvre d'appropriation de l'écriture à six voix à la bonhomie puérile de l'original monodique. La parodie apparaît, à son tour, comme un modèle d'heureuse adaptation. Le magnificat *Susanne un jour* (6 voix) forme un vif contraste avec les précédents, par sa tenue sévère et son style néerlandais aux larges lignes. La chanson à 5 voix sur laquelle il s'appuie est une pièce célèbre de Lasso (1560), conçue dans un ton austère et mélancolique. Le magnificat *Deus in adjutorium*, prend pour point de départ un motet qui a, comme nous l'avons vu, également servi de base à une messe. De même que celle-ci, il se contente

de paraphraser l'effet de masse harmonique de l'original.

Le magnificat *Ecco chio lasso* (6 voix) est une œuvre d'une technique raffinée, qui séduit plus par ses charmants effets musicaux que par une heureuse appropriation aux exigences du texte. Dans *Omnis enim homo*, les éléments de l'œuvre parodiée — un motet de Lassus d'un style assez proche de la chanson française — sont utilisés avec une certaine rigueur. Le tissu polyphonique un peu menu du modèle s'amplifie de manière à s'adapter au lyrisme du cantique de Marie, pas assez toutefois pour que l'ensemble n'ait à souffrir du manque de souffle des fragments thématiques mis en œuvre. Le magnificat *Amor ecco colei* (6 voix) s'abreuve à la même source que la messe du même nom. La technique de composition des deux œuvres est, au surplus, entièrement analogue. Le dernier magnificat à 6 voix de 1587, *Mais qui pouroit*, est composé d'après une chanson d'Orlande qui comporte un joli refrain, d'un rythme franc et plein d'humour. Œuvre finement ciselée et d'une exquise musicalité, il n'emprunte au modèle que juste ce qu'il faut pour répondre à sa nouvelle destination ; ce faisant, il en écarte le souvenir profane avec la plus habile discrétion et la plus délicate ingéniosité.

d) Magnificats inédits du « Jubilus » de 1619

Des seize magnificats posthumes du *Jubilus* publiés par Proske et Commer, trois sont des parodies : *Beau le cristal* (4 voix), *Vergine bella* (5 voix) et *Vous perdez temps* (5 voix). *Beau le cristal* (Commer, XI, p. 26) s'inspire d'une chanson de Lassus parue en 1576. Transportée dans le magnificat, la franche bonhomie de l'œuvre parodiée se mue en joyeuse solennité. Autant la chanson s'efforce d'éviter tout imprévu, autant le magnificat s'évertue à accumuler les surprises. L'une de celles-ci apparaît dans un duo canonique (3e verset) qui renonce à tout emprunt à la chanson, et dont le début consiste en fanfares de cor qui se répondent. Le 4e verset offre un contre-sujet mélismatique des plus curieux et, à *dimisit inanes*, de petites figures humoristiques qui semblent commenter la mine déconfite des riches que le Seigneur « a renvoyés vides ». L'ensemble est une merveille de fantaisie musicale, un joyau subtil et chatoyant, où la virtuosité l'emporte jusqu'à un certain point sur l'expression. Le magnificat *Vergine bella* (Commer, XI, p. 37) repose sur un madrigal de Rore, dont il épouse à la fois le sentiment poétique et la richesse thématique. Seuls les

deux versets extrêmes sont à 5 voix : les quatre versets intermédiaires sont des trios écrits en partie dans un style imitatif très serré, par moments presque canonique. Dans *Vous perdez temps* (Commer, XI, p. 80), l'identité de la basse, dans les premières mesures des versets 1, 2, 4 et 5 crée, entre ces divers épisodes, une communauté d'atmosphère harmonique très significative. Le ton général est vif, vigoureux, empreint d'une pompe aimable et sans raideur.

Des treize magnificats à basse non parodique, sept sont à 4 voix; quatre à 5 voix; un à 7 voix; un à 8 voix. Parmi les sept magnificats à 4 voix, deux, les magnificats VII[i] et VIII[i] *toni* (Commer, XI, p. 30 et 34) rappellent ceux de 1567 par leur brièveté, la manière dont est utilisée la mélodie grégorienne et le fait que tous les versets sont composés à quatre parties. Mais que de différences, en dehors de ces points de contact externes ! Quelle rénovation dans l'art de traiter le *cantus firmus !* Quelle recherche de vie, quelle préoccupation de se dégager de la contrainte du ténor imposé, en l'entourant de contrepoints libres, dont la variété et la fantaisie écartent toute rigidité et toute scolastique ! Les cinq autres magnificats à 4 voix bénéficient de même de ces velléités de libération, mais frappent, au surplus, par leur tendance à l'am-

plification. Le magnificat I[i] *toni* (Commer, X, p. 1) se borne à rappeler le thème en plain-chant, sous forme imitative, au début de certains versets. Dans le magnificat IV[i] *toni* (*Id.*, XI, p. 15), la cantilène grégorienne intervient d'un bout à l'autre, sous les espèces de petits fragments sujets à imitation. Le quatuor fait souvent place à des duos ou à des trios. Certains duos sont d'une rare beauté, comme dans les magnificats I[i] et II[i] *toni* (*Id.*, XI, p. 1 et 6) ou d'une extrême originalité, comme dans le magnificat III[i] *toni* (*Id.*, XI, p. 10), où l'on est en présence d'un véritable morceau de bravoure, d'une virtuosité vocale qui frise l'extravagance. Dans le magnificat III[i] *toni* (*Id*,, XI, p. 10), le 5[e] verset traite le *cantus firmus* en canon, aux deux voix les plus basses. Le dernier verset du magnificat VII[i] *toni* (*Id.*, XI, p. 30) est un témoignage frappant de maîtrise dans la solution d'un problème difficile : le choral, en grande partie plane, est confié à la voix la plus grave ; sur cette base harmonique peu favorable, Lasso échafaude des figurations libres d'un effet étonnamment vivant et mouvementé.

Le magnificat à 5 voix II[i] *toni* (*Id.*, XI, p. 48) appartient à l'espèce que l'on pourrait appeler « strophique ». Indemne de toute adjonction ou répétition, le *cantus firmus* occupe le ténor dans

les six versets. En fait, chaque verset n'est, à part le quatrième — un trio des voix graves, — qu'une reprise musicale du précédent, avec cette réserve que l'inégalité du nombre des syllabes provoque, de verset à verset, quelques divergences de détail. L'extrême brièveté de cette pièce se retrouve dans les magnificats VI[i] et VII[i] *toni* (*Id.*, XI, pp. 75 et 78), où le système strophique est appliqué d'une façon plus stricte encore.

Le magnificat à 7 voix VII[i] *toni* (*Id.*, XI, p. 88) est une vaste composition d'invention libre, conçue comme un motet en six parties, dont la 3[e] et la 5[e] sont à 4 voix. Toutes les ressources de l'écriture à 7 voix y sont déployées, la polyphonie proprement dite alternant d'heureuse manière avec la polychorie harmonique. Il en résulte une substance musicale d'une richesse et d'un éclat sonore sans pareils. Le 6[e] verset est un point culminant, qui compte parmi ce que Lasso a écrit de plus grandiose.

D. — LES PASSIONS

Les Passions d'Orlande sont au nombre de quatre, dont une seule, la Passion selon saint Mathieu à 5 voix, a été publiée dans le *Patrocinium* de 1575 (t. IV de la 1re série)[1]. Elle est conçue de la manière suivante : Les chapitres XXVI et XXVII (jusqu'au verset 61 inclus) de Mathieu sont chantés dans le ton du choral grégorien, à l'exception de 41 fragments dont l'interprétation est confiée à un chœur polyphonique. Ces fragments sont, pour la plupart, très brefs. Les collectivités, telles que le peuple, les disciples de Jésus, les princes des prêtres, etc., sont représentées par un chœur à 5 voix. A titre exceptionnel, une sixième voix se joint au quintette, dans certains passages où il convient de produire un plus grand effet (*Crucifigatur ; Vere Filius Dei...*). Les personnages du drame (Judas, Pierre, Pilate, etc.), s'expriment en des duos. Lorsque Judas et Pilate ont quelque chose d'essentiel à dire, le duo fait place à un

1. En notation moderne dans Commer, VI, p. 18.

trio. Les discours de Jésus ne donnent pas lieu à des épisodes en contrepoint, mais incombent, de même que le récit de l'Évangéliste, au choral monodique.

Les chœurs à 5 voix sont fortement charpentés, mais d'une substance musicale assez pauvre. Les velléités d'expression dramatique ou psychologique y sont quasi nulles, si l'on excepte l'inflexion interrogative du *cantus* à *Numquid ego, Domine* (n° 5), la confusion des voix à *Barabbas* (n° 29), l'énergie sauvage des accords parfaits de *fa* et d'*ut* majeur à *Crucifigatur* (n°s 31 et 33), le respect simulé qui se dégage de la ligne mélodique à *Ave Rex Judæorum* (n° 36). Les duos sont d'un intérêt assez médiocre : en partie canoniques, ils pèchent par quelque chose de sec et de cliché, qui n'exclut toutefois pas une bonne articulation et de la vivacité dans le débit[1].

1. Nous ne citerons que pour mémoire les *Litanies* de Lasso, œuvres secondaires qui ne révèlent que peu de chose de neuf sur les multiples aspects de son génie.

E. — LES MADRIGAUX

Les madrigaux de Lassus publiés dans les volumes II, IV, VI, VIII et X des *Œuvres complètes* sont au nombre de 146, dont 89 à 5 voix, 38 à 4 voix, 13 à 6 voix, 2 à 7 voix, 4 à 8 voix.

Tandis que la messe, le motet, la chanson française et même le lied allemand ne sont point des nouveautés, au moment où Orlande entre dans la carrière musicale, mais des genres évolués, auxquels la seconde moitié du XVIe siècle ne fait qu'apporter des perfectionnements de détail, le madrigal italien est un nouveau venu, dont l'origine se place entre 1530 et 1535, et qui doit sa naissance à un groupe d'artistes italiens et néerlandais dont l'activité se déploie au cours du second quart du XVIe siècle. A l'opposé de la forme poétique du XIVe siècle, qui porte le même nom, le madrigal du *Cinquecento* est un concept purement musical, dont l'objectif est de créer un genre profane idéal, où la musique peut s'épancher librement, sans dépendre de contingences traditionnelles, telles que *cantus*

firmus, obéissance à un schéma poético-musical stéréotypé, etc. Son sujet de prédilection est l'amour. Il emprunte à la *frottola* populaire du Nord de l'Italie sa technique progressiste, mais l'ennoblit en la faisant bénéficier du raffinement de la polyphonie néerlandaise. Libre de préjugés, il éclot au cours de la période d'environ vingt ans qui sépare ses origines des premiers essais de Lasso, et ne tarde pas à manifester ces velléités d'indépendance qui vont faire de lui le facteur essentiel du progrès musical au XVI[e] siècle. Il recherche avant tout l'expression subjective, en opposition avec l'expression généralisée qui règne dans la messe et le motet. L'un des moyens principaux qu'il met en œuvre pour y parvenir, consiste dans la modulation harmonique, basée sur l'emploi de notes altérées ou chromatiques sortant du cadre ordinaire de la polyphonie traditionnelle. Orlande entre en scène au moment où ces expériences battent leur plein. A cette époque, le madrigal est encore loin d'avoir acquis toute la perfection dont il est susceptible. Son développement, auquel Lasso a pris personnellement une part très active, n'atteindra son point culminant qu'à la fin du siècle, avec Marenzio, Gesualdo, Monteverdi et les madrigalistes anglais.

Le quintette étant l'écriture-type du madrigal,

nous nous occuperons en premier lieu des madrigaux à 5 voix.

a) Madrigaux a cinq voix

Les quatre-vingt-neuf madrigaux à 5 voix ont paru dans une demi-douzaine de livres, dont la publication s'échelonne entre 1555 et 1587, et dans une série de recueils mixtes de dates diverses. Le *Primo libro di madrigali a cinque voci..*, a vu le jour à Venise, en 1555 (Eitner, 1555). Il renferme vingt-deux pièces, dont la physionomie peut se définir ainsi : une masse polyphonique assez complexe, soutenue et peu transparente, d'allure à première vue plus néerlandaise qu'italienne. Un examen attentif décèle la présence d'éléments qui ont pour effet d'atténuer la ressemblance avec le style de motet. La mélodie se caractérise par une tendance analytique et un tour suave que ne connaît pas le motet contemporain ; les petites valeurs ou « notes noires » abondent, sans toutefois constituer le fond même du tissu contrapuntique. Les accidents harmoniques — fausses relations, marches mélodiques par demi-tons chromatiques, dissonances de tout genre, etc. — sont fréquents et contribuent, par leur coloris anormal, à accentuer la dissemblance. Mais

l'apparence de motet subsiste malgré tout, pour le motif qu'il ne s'opère pas de fusion réelle entre les éléments nouveaux et les éléments anciens, les premiers étant en quelque sorte « plaqués » sur les seconds, sans qu'un contact intime s'établisse entre eux.

Les traits inédits qui caractérisent le style de madrigal et que l'on comprend sous l'appellation générale de « madrigalismes » sont de nature très variable. Le *Primo libro* en contient nombre d'exemples qui consistent, pour une grande part, en jeux d'esprit musicaux suscités par la présence de certains mots dans le texte. Ainsi *mi fa* (me fait) et *sol* (seul) amènent l'emploi des notes qui correspondent à ces vocables dans l'ancienne solmisation[1] ; *sospir*, *sospirar* donnent lieu à l'interruption de la mélodie au moyen de pauses ; *alto* (haut), *cielo* (ciel), *levarsi* (s'élever) provoquent une montée des voix ; *basso* (bas), *profondo*, *terra*, une descente ; *lontan* (loin), *lontananza* (éloignement), *dilungato* (éloigné), des sauts d'intervalles ; *cantando* (en chantant), *lieto* (joyeux), *ride* (il rit), de petits dessins mélismatiques ; *scaccia* (il chasse), des strettes imitatives qui suggèrent la poursuite, etc., etc. Certains de ces madrigalismes sont

1. Dans ce système, le demi-ton (*si-do* ; *mi-fa* ; *fa* dièse-*sol*, etc.) s'exprime toujours au moyen des syllabes *mi-fa*.

purement « littéraux » ; d'autres ont, par surcroît, une portée pittoresque, voire même psychologique. Les plus neufs et les plus intéressants sont ceux qui influent sur la texture harmonique du madrigal. Tels mots comme *duro*, *durezza* (dureté), *duro martir*, *amaro*, *acerbo*, *agro* (aigre), *morto*, *doglioso* (douloureux), etc., s'expriment au moyen d'agglomérations dissonantes ou de successions harmoniques plus ou moins âpres, qui en font ressortir le sens avec un vif relief. Ailleurs, un résultat analogue s'obtient au moyen de tournures modulatoires sortant de l'ordinaire : *Vita oscura* suscite de curieuses modulations chromatiques ; *doglia e pianto* (le deuil et les larmes), un assombrissement passager du coloris harmonique ; *desvia* (il détourne), une marche modulante qui marque clairement l'intention de « se détourner » des sentiers habituels. L'esprit madrigalesque fête son triomphe dans les passages où le texte même incite à des innovations : par exemple, dans le madrigal *Cantai* (*O. C.*, II, 1, n° 1), *usato stile* (le style à la mode) provoque une marche mélodique chromatique *do-do* dièse ; dans *Poi che l'iniquo* (*Id.*, n° 9), les mots *da che nacqui* (depuis que je suis né) suscitent, par un détour subtil, un accord de *fa* dièze mineur renversé à la sixte, etc. Mais il

arrive aussi que ces anomalies se produisent indépendamment de toute « occasion » littéraire : c'est le cas, notamment, dans *Cantai* (*Id.*, n° 1), où les accidents harmoniques sont légion. D'autre part, les petites valeurs interviennent fréquemment à des endroits où le texte ne les requiert point, si l'on se place au point de vue madrigalesque étroit. La raison en est facile à découvrir : le style nouveau du madrigal ne se borne point à un emploi spécialisé, mais cherche, au contraire, à s'étendre autant que faire se peut, afin d'individualiser le genre par un ensemble de traits généraux. Toutefois, les madrigaux du *Primo libro* n'ont encore, à cet égard, qu'une physionomie très imparfaite et assez disparate, à cause de la manière trop artificielle dont ces innovations sont appliquées au fond ancien. Presque tous offrent des passages isolés où le génie de Lasso se manifeste sous des formes déjà très originales. Presque aucun ne laisse l'impression d'une œuvre accomplie. Tout au plus peut-on faire exception pour *Crudel acerba* (*Id.*, n° 12) et surtout pour *Con lei fuss'io* (*Id.*, n° 17), où une technique plus légère, une plus grande variété dans le groupement des voix et une aisance plus réelle dans les modulations font pressentir ce que deviendra le madrigal lorsqu'il sera libéré de ses entraves.

Dans *Solo e pensoso* (n° 19), la mélancolie romantique des sonnets de Pétrarque est rendue avec une transcendante audace, dans des fragments mélodiques comme ceux-ci :



Bien que publié quatre ans plus tard, le *Secondo libro di madrigali a cinque voci* (Eitner, 1559) ne marque point, dans l'ensemble, un progrès réel[1]. Aussi bien, les dix pièces qu'il contient ne paraissent pas avoir été composées plus tard que celles du *Primo libro*. D'autre part, l'unité relative du premier livre fait place, ici, à une tenue moins cohérente, qui se manifeste à la fois par plus d'inégalité dans le mérite et par des divergences techniques d'ordre varié. L'élément madrigalesque proprement dit est plus restreint et cède le pas, dans un certain nombre de pièces, à des influences qui pro-

1. Voir les *O.C.*, II, 2, nos 1 à 10.

cèdent de la *frottola*, de la villanelle, voire même de la chanson française. Les deux pièces les mieux réussies sont *Questi ch' inditio* (n° 7) et *In quel parte* (n° 8). La première traite un fragment de l'Arioste en un style délicat, qui frappe par l'absence presque complète de madrigalismes, l'italianisme suave de la mélodie, l'heureux groupement des voix. L'épisode conclusif (*Ch' in foco*) a de fines modulations et une coda qui se perd comme en un rêve. Un souffle aérien passe au travers d'*In quel parte*, dont la verve aimable et spirituelle s'appuie sur une écriture simple, à dominante d'homophonie.

Le *Terzo libro delli madrigali a cinque voci* date de 1563 (Eitner, 1563). Il renferme 13 madrigaux dont le caractère disparate fait présumer que leur composition s'échelonne au long d'une période de près de dix ans, qui s'étend d'environ 1554 à 1563. D'aucuns ont encore tous les défauts des madrigaux du I° *libro*. D'autres se signalent par des traits de transition, qui les placent à mi-chemin entre l'opacité des madrigaux les plus anciens et l'élégante légèreté de ceux dont on peut fixer la date de création entre 1560 et 1563. Parmi ces derniers, *Quanta invidia* (n° 3) témoigne d'une entente raffinée de la conduite des voix, d'un sens plastique peu commun

dans l'agencement des parties, d'une adresse extrême dans l'art de souder les différents épisodes entre eux. Un passage comme *dispietata e dura morte*, où le texte a incité le maître à des modulations et à certaines duretés harmoniques, montre clairement que ces anomalies ne constituent plus un simple jeu d'esprit musical, mais se réclament sans réserve du principe de la correspondance entre le sentiment et son expression. *Questi son lasso* (n° 6) rend non sans relief le contraste entre la douleur de l'amant et la joyeuse insouciance de celle qu'il aime en vain : avec ses « note noires », le fragment *E voi ridendo in gioco* (et vous, riant dans la joie) a toute la légèreté du style de *canzonetta* ; les audacieuses dissonances qui commentent *Crudeltade* (cruauté) représentent, par contre, l'écriture du madrigal dans ce qu'elle a de plus typique.

Le *Quarto libro de madrigali a cinque voci* (Eitner, 1567[b]) est celui qu'Orlande dédia au duc de Ferrare et pour lequel il fut si mal récompensé. Il ne méritait certes pas ce dédain : les 12 madrigaux dont il se compose apportent en effet la preuve que, de 1560 à 1567, le maître avait accompli le pas décisif et réalisé la perfection qu'il avait vainement cherchée précédemment.

Dès le III° *libro*, Lassus renonce en grande partie aux procédés chromatiques plus ou moins artificiels dont il s'était entiché vers sa vingtième année. Le IV° *libro* marque une étape plus nette encore dans cette direction. Les altérations dites chromatiques n'y occupent plus aucune place. Orlande n'en retient qu'une certaine pratique de la modulation, dont il use d'ailleurs avec parcimonie, et d'une manière qui témoigne d'une compréhension moins factice de ce concept. Il en est de même, d'une façon générale, des autres petits moyens madrigalesques : le maître ne les emploie plus désormais comme des sortes d'excroissances purement conventionnelles ou tout au plus pittoresques, mais comme des éléments d'expression qui, faisant corps avec l'ensemble, n'ont plus l'air de proclamer : « Admirez-moi, je représente le style à la mode. »

Le IV° *libro* comporte deux pièces de longue haleine, dont la première, *La ver l'aurora* (*O. C.* IV, 2, n° 1) s'inspire d'une *sestina* de Pétrarque, la seconde, *Qual nemica* (n° 12), d'une *canzone* anonyme. Les six stances de *La ver l'aurora* sont toutes à 5 voix. Loin d'être monotone, ce quintette perpétuel offre une variété qui s'explique par la maîtrise que Lasso a atteinte dans l'art de graduer et d'équilibrer ses effets.

La « canzone » *Qual nemica* fourmille d'images empruntées à la nature, dont Lasso prend prétexte pour enrichir sa version musicale d'une série de tournures expressives qui rivalisent entre elles d'ingéniosité et d'esprit poétique.

Les dix autres pièces sont de moindres dimensions. *Quel rossignuol* (n° 3) est le type accompli du madrigal tel que Lassus le conçoit vers 1565 : la division des voix y joue un rôle idéal; la modulation frappe par un sens exquis de la gradation, une entente subtile des jeux de couleur et de lumière. *Che fai? Che pensi?* (n° 6) séduit par un sentiment discret et méditatif, une allure placide et concentrée, et une douceur empreinte de tendre mélancolie. Le début, avec ses interrogations délicatement esquissées, est une merveille d'expression juste. *Come va'l mondo* (n° 7), peut-être l'un des plus beaux madrigaux que nous ayons rencontrés jusqu'ici, rappelle le précédent par son atmosphère générale; mais il est d'une grâce plus sévère et se corse d'un plus grand nombre d'accidents harmoniques. Le même ton méditatif, qui suggère plutôt qu'il ne précise l'émotion, règne dans *Voi ch' ascoltate* (n° 9), où la sublimité d'expression ne tarit pas et dont la conclusion (*Che quanto piace*) fait pressentir les tournures mélodiques et harmoniques de la *Rappresentazione*

de Cavalieri (1600). Dans *Vo piangendo* (n° 10), le point culminant est, derechef, dans le fragment final (*Non ho speranza*), où l'art d'exprimer les sentiments avec vérité le dispute à celui de combiner, comme en une mosaïque, de petits motifs qui, isolés, signifient peu de chose, mais qui, mis bout à bout, créent un monde de suavité et d'harmonie.

Le IV° *libro* contient un madrigal spirituel, *Signor, se la tua gratia* (n° 8), dont le texte, plein de contrastes symboliques, suscite des raffinements d'exécution de toute sorte, tels que renversements de thèmes, anomalies harmoniques, etc. L'un des passages les plus expressifs est celui où une étrange modulation évoque l'essence mystérieuse des œuvres de Dieu (*Dell' opre tue*, etc).

De 1567 à 1585, Lasso ne publie plus aucun livre de madrigaux à 5 voix ; mais un certain nombre de pièces du genre paraissent isolément dans des recueils mixtes. Les *Œuvres complètes* en contiennent 13, dont l'étude montre, en un raccourci très net, le progrès de sa technique, pendant ce long intervalle. Les premières, parues dès 1561, marquent encore de fortes hésitations. Dans *O dolci parolette* (*O. C.*, VIII, 2, n° 4), publié en 1564, on perçoit clairement le passage du III° *libro* de 1563 au IV° *libro* de 1567. Dans

Io ho piu tempo (1575, *Id.*, n° 6), le texte, aimable et gracieux, s'exprime en une musique légère et subtile, où la vivacité de la chanson française se pare des élégances du madrigal. La facture est beaucoup plus orfévrée que dans les pièces du IV° *libro*, particulièrement dans la I^a^ *parte*, miniature d'un filigrane exquis. Les trois madrigaux parus en 1576, *Chi no'l sa* (*Id.*, n° 7), *Misera, che faro* (n° 8) et *Soleasi* (n° 9) représentent un type très évolué. Le poème subtil et raffiné du premier trouve un écho fidèle dans la musique, où dominent des motifs brefs, aux imitations fréquemment contrepointées à la tierce ou à la sixte ; *Misera, che faro* est un bref monologue, où les intentions dramatiques du poète trouvent une esquisse de réalisation dans des motifs bien déclamés, confiés au *cantus*. En 1584 paraît *Segui gia* (n° 11), œuvre légère, pleine de charme et finement détaillée, où l'on pressent un sens de plus en plus développé de la construction harmonique. Les deux madrigaux *Ardo si* (n°s 12^a^ et 12^b^), publiés en 1585, sont des modèles de richesse musicale, de raffinement, d'audace inventive.

A mesure que l'on avance dans la carrière de Lasso, on remarque une tendance croissante à l'austérité dans le choix des textes. Aux sonnets de Pétrarque *In vita di Madonna Laura*, le

maître en vient peu à peu à préférer les sonnets plus rassis et d'un ton moins passionné *In morte di Madonna Laura*. Nous l'avons vu, d'autre part, insérer pour la première fois un madrigal spirituel dans le IV° *libro* de 1567. Les *Madrigali novamente composti a cinque voci*... de 1585 (Eitner, 1585) qui forment le V° *libro*, sans en porter le nom, ne renferment, à proprement parler, que des madrigaux spirituels. Des douze pièces que comporte cet ouvrage, plus de la moitié s'inspire de poèmes extraits des *Rime spirituali* de G. Fiamma; le restant, de fragments poétiques de Pétrarque, où domine l'élément spirituel, contemplatif, philosophique. Le V° *libro* marque l'apogée de la production d'Orlande dans le domaine madrigalesque. Il se distingue par une technique et des modes d'expression qui caractérisent à fond l'art de ses quinze dernières années : technique raffinée, dont l'exquise et minutieuse orfévrerie ne trouble ni la grande ligne, ni l'impression d'ensemble; modes d'expression dont l'incessant renouvellement confond l'imagination et dont les excès mêmes trouvent leur excuse dans d'incomparables réalisations musicales. Le chromatisme du I° *libro* de 1555 a disparu ; ou s'il en reste des traces, le texte prend soin de nous avertir que le maître n'y recourt plus pour se conformer

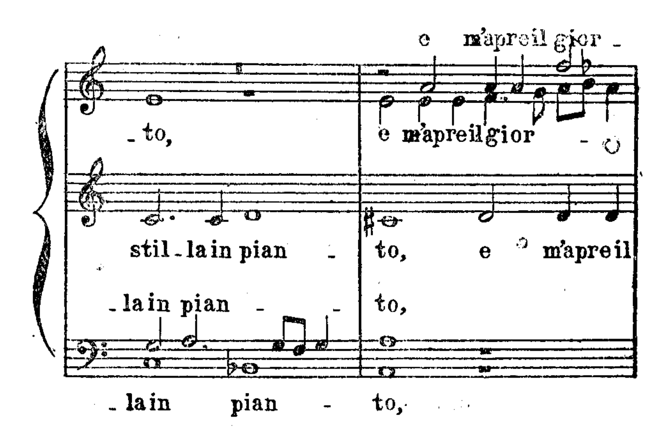
au « style à la mode », mais pour obtenir des effets qui sortent de l'ordinaire : ainsi un *ré* dièse apparaît, dans *Io son si stanco* (*O. C.*, VI, 1, n° 10), à *mio nemico* (mon ennemi) et dans *Quando il giorno* (n° 11), à *smarrito* (égaré), avec, semble-t-il, une idée de blâme vis-à-vis de ce que le maître tenait, à cette époque de sa vie, pour des « égarements » de jeunesse.

Il n'y a aucune pièce médiocre dans le V° *libro*. Tout au plus peut-on dire que la préoccupation d'embellir la musique pour elle-même l'emporte parfois sur le souci de déclamer le texte avec clarté. Dans le premier madrigal de la série, *De l'eterne tue* (Fiamma; *O. C.*, VI, 1, n° 1), l'usage renforcé des petites valeurs, la profusion des ornements mélismatiques et la division des voix à outrance n'empêchent pas l'ensemble de dégager une atmosphère calme et sereine, imprégnée d'un mysticisme plein d'onction et de rêve. Le don d'enchâsser des infiniment petits dans la masse, sans que nulle disparate s'ensuive, se manifeste avec tout autant d'éclat dans *Io che l'età* (Fiamma; n° 2), où le contraste entre la vie d'autrefois, toute de gaîté et d'insouciance, et celle d'aujourd'hui, avec ses visions de tristesse et d'horreur, est rendu de la façon la plus évocatrice. *Un dubbio verno* (Pétrarque ; n° 5) témoigne, derechef, d'un

sens aigu de la conciliation entre l'analyse et la synthèse. Quoi de plus audacieux que l'épisode *Passan vostri trionfi*, où la ligne plane du *cantus* I évoque le cortège des triomphes qui passent comme des fantômes; de plus magnifiquement ouvragé que le travail thématique de la conclusion *Ogni cosa mortal ? U'son gl'ingegni* (Fiamma; n° 7) est une lamentation sur le manque d'idéalisme des hommes qui méprisent la vertu et s'adonnent aux plaisirs les plus vils : la I[a] *parte*, où il est fait allusion au souvenir perdu des mœurs antiques, brille par la ligne noble et altière des motifs; la II[a] *parte* n'a, par contre, que des fragments thématiques d'allure prosaïque et presque triviale, pour exprimer la bassesse des humains dégénérés. *Quand'io penso* (Fiamma; n° 9) use de modulations singulièrement expressives et raffinées dans le passage *Cangiar l'usato colore*, où le poète parle de la décoloration que le froid et la mort infligent au teint des mortels. *Quando il giorno* (n° 11) est un long madrigal en six parties, inspiré d'une *sestina* de Fiamma, sorte d'éloge des larmes qui s'accompagne d'images empruntées à la nature. Celles-ci trouvent particulièrement à s'exprimer dans la VI[a] *parte*, où les mots *Poggi*, *valli*, *campagne*, *fiumi* et *boschi* donnent lieu à une interprétation pitto-

resque des plus suggestives. L'œuvre entière est de premier ordre ; le fragment ci-après donne une idée particulièrement heureuse des moyens par lesquels Orlande arrive à réaliser des contrastes expressifs, dans la dernière partie de sa carrière :







Les derniers madrigaux à 5 voix sont contenus dans le recueil dédié au Dr Mermann : *Madrigali a quattro, cinque et sei voci*... Nuremberg, 1587 (Eitner, 1587). Ils n'offrent pas, dans l'ensemble, cette unité qui fait du V° *libro* un tout si cohérent. Le spirituel et le profane s'y coudoient sous des aspects variés et plus ou moins disparates. *Chi non sa* (*O. C.*, VI, 2, n° 11) chante l'amour en une langue musicale légère, élégante et bien rythmée, où de brefs épisodes homophoniques alternent avec des concerts mélismatiques d'un italianisme renforcé. Le texte de *Signor, le colpe mie* (n° 9) est une paraphrase du psaume VI. L'œuvre, assez longue, se divise en cinq parties que pénètre, d'un bout à l'autre, un souffle d'une haute spiritualité. *Che giova* (n° 10) est une pièce d'une expression

grandiose et profonde, où le néant de la vie humaine est rendu au moyen des couleurs les plus intenses de la palette orlandesque.

b) Madrigaux a quatre voix

Des 41 madrigaux à 4 voix publiés dans les volumes VI et VIII des *Œuvres complètes*, 13 sont antérieurs à 1560 : de ce nombre, 7 ont paru à Anvers dans *D'Orlando di Lassus Il Primo libro dovesi contengono Madrigali*, etc. (Eitner, 1555[a]) ; les 6 autres, dans des recueils mixtes imprimés en 1558 et 1560. L'ensemble de ces pièces est extrêmement varié dans la technique et l'expression. Le motet, la *frottola*, la villanelle et la chanson française leur ont tour à tour donné leur empreinte. Il en résulte différents types qui s'échelonnent entre ces deux extrêmes : d'une part, un type simple, quasi-populaire, où domine le facteur villanelle ; d'autre part, un type plus complexe, où l'esprit madrigalesque nouveau s'adapte à un fond qui s'alimente aux diverses formes polyphoniques en usage au milieu du XVI[e] siècle. A ce dernier type appartiennent les madrigaux de 1555. Mais, fait significatif, en dépit de leur raffinement relatif, ces pièces se rangent, quand on les compare aux madrigaux à 5 voix de la même

époque, dans un genre plus léger, plus libre, moins ambitieux. Un seul, *Perch'io veggio* (*O. C.*, VIII, 1, n° 7) échappe à cette dissemblance, en raison de l'usage de certaines marches mélodiques chromatiques. A son caractère un peu artificiel s'oppose la fraîche spontanéité des six autres morceaux du recueil, où se manifeste déjà toute la richesse d'imagination du maître. La longue pièce en 6 parties *Del freddo Rheno* (*Id.*, n° 1) séduit par sa liberté de conception, exempte de tout maniérisme, son allure pleine d'aisance, son heureuse ponctuation. Les petites valeurs y font merveille, et de charmants madrigalismes la parsèment, sans que naisse un instant l'impression de « placage ». Le style de villanelle, avec sa gaîté, sa vivacité et sa carrure rythmique, règne en maître dans *Vatene lieta* (n° 7). On le retrouve dans les madrigaux suivants, publiés après 1555 : *Deh, hor foss' io* (n° 8), vraie perle, claire et chatoyante ; *Appariran* (n° 9), pièce d'un caractère très harmonique, qui doit en partie son allure à la chanson française ; *Non vi vieto* (n° 10), qui se différencie à peine de l'authentique villanelle.

Les onze madrigaux à 4 voix parus de 1560 à 1570 n'offrent point une variété aussi grande. Ils se divisent en deux catégories : Dans la première prennent place les six stances de la « ses-

tina » : *Si com' al giorno* (1565 ; *O. C.*, VIII, 1, n° 18), où apparaît la volonté d'appliquer à outrance le style madrigalesque à la mode, de rechercher à tout prix l'originalité, bref, de traiter le madrigal à 4 voix dans la manière complexe et raffinée du madrigal à 5. A la seconde se rattachent toutes les autres pièces de la série, où domine la simplicité de la villanelle, de la chanson française et de la *canzonetta* italienne. Quoi de plus léger, de plus gracieux que *Ben veggio* (*O. C.*, VIII, 1, n° 14); de plus expressif dans la demi-teinte élégiaque, que *Ov'e condotto* (n° 15) ; de plus tendre, de plus finement coloré qu'*Alma real* (n° 17) ; de plus délicieusement badin que l'homophonie figurée de *A che tendermi* (n° 19) ou de *Sol che sei* (n° 20) ; de plus exquis que ces deux *canzonette* au rythme souple et à l'homophonie transparente : *Malvaggio horrido* (n° 21) et *Quando fia mai* (n° 22) ; de plus raffiné, en son ton de cérémonie élégant et discret, que l'épithalame *Vieni, dolc' hymeneo* (n° 24) ?

De 1570 à 1583 paraissent sept madrigaux à 4 voix, dont les 6 premiers figurent dans le recueil polyglotte dédié aux frères Fugger (Eitner, 1573), le septième dans un recueil mixte de 1583. Ce dernier, *Poich' il mio* (*O. C.*, VIII, 1, n° 31) est le type parfait du petit madrigal simple dans la technique et raffiné dans l'expres-

sion. L'amoureux badinage du poème est rendu en une langue musicale exquise de grâce et rehaussée d'une pointe de pathétique qui fait pressentir Monteverdi. Des six pièces du recueil aux Fugger, les cinq premières, *Di persona*, *Sotto due*, *Sotto quel*, *Bianca neve* et *Mostran* (n°s 25 à 29) décrivent, d'après l'*Orlando furioso*, les charmes trompeurs de la belle Alcina : subtiles miniatures dont la touche délicate marque la transition vers l'écriture ouvragée des quinze dernières années du maître.

Les derniers madrigaux à 4 voix de Lassus ont paru dans le recueil dédié à Mermann (Eitner, 1587). Ils se rattachent sans exception à la manière orfévrée de la vieillesse du maître. Des deux madrigaux profanes, *Arse la fiamm'* (*O. C.*, VI, 2, n° 4) a des accents infiniment gracieux, pour vanter la beauté de l'aimable Delia ; *Cosi cor mio* (*Id.*, n° 2) traite un fragment de l'*Orlando furioso* — la mort de Zerbino — dans un style idéalement approprié au sujet. Le madrigal spirituel *Per aspro mar* (n° 1) s'inspire d'une belle *sestina* de Fiamma, et traduit l'allégorie de la confiance en Dieu, en une série de stances où l'élément analytique et descriptif joue un rôle prépondérant. *Canzon, la doglia* (n° 7) occupe une place à part, en raison de ses nombreux accidents harmoniques, qui rappellent la jeunesse du

maître. Mais combien les modulations sont réalisées avec plus d'aisance, et comme l'ensemble est plus cohérent et mieux équilibré ! Le summum de l'expression spirituelle s'observe dans *Deh, lascia* (n° 5), véritable écrin de pierres précieuses, traité dans une forme musicale ultra-analytique ; et dans *Come pianta* (n° 6), dont l'écriture, en grande partie homophone, exclut presque entièrement les petits traits ornementaux ou descriptifs et repose, en majeure partie, sur des madrigalismes purement expressifs.

c) Madrigaux a six voix et plus

L'écriture à 6 voix, appliquée au madrigal, ne semble avoir tenté Lasso que pendant les quinze ou vingt dernières années de sa vie. En effet, les treize pièces de l'espèce qui sont reproduites dans les *Œuvres complètes*, ont toutes été publiées après 1578. Les deux plus anciennes, *Di pensier* (*O. C.*, X, 1, n° 1) et *S'io esca viva* (*Id.*, n°2) figurent dans un recueil mixte de 1579. *Di pensier* se déroule dans une note tendre et harmonieuse, vrai régal pour l'esprit et pur délice pour l'oreille. Le style marque nettement la transition entre le mode relativement simple d'avant 1570 et la manière orfévrée des environs de 1580. Les madrigalismes, discrets et clair-

semés, s'enchaînent le plus délicatement du monde dans le tissu contrapuntique. *Silen di rose* (*Id.*, n° 4), imprimé en 1594, est une pastorale dialoguée d'un genre assez conventionnel, où le maître a répandu à pleines mains les trésors de la grâce et de la fantaisie.

Neuf madrigaux à six voix sont contenus dans le recueil à Mermann (Eitner, 1587). Ils forment sans aucun doute la partie la plus remarquable de ce livre, par l'unité d'inspiration, la nouveauté et l'originalité. Des deux madrigaux profanes, *Ornando come suole* (*O. C.*, VI, 2, n° 20) et *Tra verdi rami* (*Id.*, n° 22), le premier est un petit chef-d'œuvre de grâce élégante et d'aimable langueur.

Les deux madrigaux spirituels qui traitent respectivement des fragments de l'*Oda alla Prudenza* et de l'*Oda alla Fortezza* de Fiamma, à savoir : *Prendi l'aurata lira* (*Id.*, n° 21) et *Hor ch'a l'albergo* (n° 23) sont des panneaux décoratifs destinés à figurer ces deux vertus : la prudence et le courage. Des couleurs vives et lumineuses, une forte tendance à l'homophonie, un lyrisme expansif et vigoureux leur confèrent un relief puissant, qui évoque les représentations des Vertus par les peintres et les sculpteurs de la fin du moyen âge. Les cinq madrigaux restants sont aussi de premier ordre. *Il grave de l'eta* (n° 15)

oppose la confiance absolue en Dieu à la mélancolie que provoque la sénilité. La description des maux de la vieillesse (*dolor*, *tedio*, *pallor*, etc.) engendre toute une série de madrigalismes expressifs ; à *m'aghiaccio* (je me glace), un *ré* dièse suscite une modulation pleine d'audace. La conclusion de la II[a] *parte* offre un développement madrigalesque de large envergure sur le petit mélisme redoublé à la tierce qui traduit *i tuoi diletti*. Les épisodes conclusifs de ces divers madrigaux sont d'ailleurs tous des modèles d'amplification musicale. Ainsi, le madrigal *Piu volte un bel desio* (n° 16) s'achève par une quinzaine de mesures (*del tuo spirto*...), dans lesquelles un travail de joaillerie d'un fini extrême se concilie sans effort avec une spiritualité presque dyonisiaque. *Ben sono i premi tuoi* (n° 17) est, s'il est possible, plus sublime encore. Dans *Tanto e quel bene* (n° 19), le style à double chœur joue un rôle exceptionnellement important : l'ensemble rayonne d'une atmosphère lumineuse et pénétrante, qui rend à miracle les effusions de l'amour divin.

Le plus ancien madrigal à 7 voix de Lassus, *Che fai, alma* (*O. C.*, X, 2, n° 1), est un dialogue entre le poète amoureux et son âme, d'après Pétrarque. Il a paru en 1569, ce qui explique dès l'abord le contraste qu'il forme avec les

pièces à 6 voix que nous venons d'étudier. Plus d'imitations, plus de petites valeurs, plus de travail d'orfévrerie, mais une écriture homophonique qui écarte toute complication, et de larges plans décoratifs à la vénitienne, dont les oppositions symétriques réalisent des effets de peinture à fresque. Publié en 1584, le second madrigal à 7 voix, *Ditemi, vita mia* (*Id.*, n° 2) est, de même, un dialogue à double chœur, conçu dans un style coloristique analogue à celui du morceau précédent. M. Sandberger loue à bon droit le coloris titianesque, plein d'ardeur et de lumière, du tutti conclusif.

Des trois madrigaux à 10 voix, le premier, *Hor che la nuova* (*O. C.*, X, 2, n° 4) date, par sa publication, de 1575. Il a pour texte un hymne au printemps, que Lasso a composé en forme de dialogue, au moyen de deux chœnrs de niveau légèrement différent. Il est peu d'œuvres du maître qui laissent à ce point l'impression d'une sorte de frénésie orgiastique. L'aspect général est celui d'une ample fresque, au coloris franc et clair, à base purement homophonique. De frais madrigalismes la parsèment, sans jamais rompre la ligne d'ensemble ou l'élan lyrique. Le tutti final (*Accio risuoni...*) est une formidable « fanfare vocale », basée sur des accords élémentaires, figurés au moyen de leur

propre décomposition mélodique. Jamais le style vénitien n'a été traité avec un mouvement aussi intense et un tel frémissement de vie. Tandis que le sentiment de la nature s'exprime avec une divine allégresse, dans cette splendide composition, il prend une teinte élégiaque dans le délicieux madrigal *Valle profunda* (*Id.*, n° 5), paru en 1584. A part la phrase initiale du *cantus*, à l'allure de récitatif dramatique, la pièce se déroule tout entière dans un ton de lyrisme contemplatif. *Passan vostri trionfi* (*Id.*, n° 6) a également été imprimé en 1584 : écrit pour deux chœurs de niveau légèrememt différent, ce madrigal frappe par ses gigantesques tuttis, dont la masse s'étend depuis le *ré* grave de la basse, jusqu'au *la* aigu du soprano ; l'ample homophonie à la vénitienne qui le domine et que figurent, par moments, des fragments imitatifs de structure élémentaire, convient on ne peut mieux au sujet, dont la note philosophique s'accommode à merveille de ces larges ondes sonores, de ce flot mouvant d'harmonies aux couleurs franches.

F. — VILLANELLES, MORESQUES, ETC

Nous comprenons sous cette rubrique l'ensemble des compositions d'Orlande qui ont paru sous l'appellation de *Villanesche*, *Villanelle*, *Moresche*, *Altre canzoni*, dans les deux recueils suivants : 1° *D'Orlando di Lassus Il primo libro, dovesi contengono Madrigali*, *Vilanesche*, etc. (Eitner, 1555[a]) ; 2° *Libro de Villanelle*, *Moresche et Altri canzoni á* 4, 5, 6 *et* 8 *voci*... Paris, 1581 (Eitner, 1581[b]).

On nomme *villanelles* les chansons dans lesquelles il est question des amours des paysans et des bergers. Elles sont originaires, pour la plupart, du sud de l'Italie. Du point de vue musical, ce sont, au début, des airs populaires monodiques. Toutefois, au XVI[e] siècle, le peuple les chante occasionnellement à deux ou à trois voix, en contrepoint note contre note. Dans le cas d'exécution à 3 voix, la polyphonie comporte des successions d'accords parfaits marchant le plus souvent par quintes parallèles. A partir d'un certain moment, l'art populaire de la villa-

nelle séduit les maîtres du contrepoint par sa fraîcheur et sa simplicité. Il devient à la mode, et les musiciens du temps, grands et petits, s'y livrent avec ardeur, au cours d'une période qui occupe approximativement les deux derniers tiers du XVIe siècle. Telle qu'ils l'ont cultivée, la villanelle consiste en un morceau de courtes dimensions, conçu suivant un plan symétrique impliquant la division de l'ensemble en épisodes nettement distincts (A, B, C, etc.,), ordinairement sujets à reprise ; l'écriture est purement homophonique, le rythme très arrêté, la mélodie du *cantus* fortement individualisée. Les sujets traités ne se limitent plus aux amours des paysans et des pasteurs ; l'amour reste, il est vrai, le thème principal, mais il s'étend désormais à tous les gens du peuple, habitants des villes ou des campagnes.

Des dix-huit textes qui ont inspiré Orlande dans ses villanelles, le plus grand nombre est en dialecte napolitain, ou tout au moins en langue populaire, abstraction faite de toute localisation. Sauf trois, ils ont tous trait à l'amour. Il s'agit, dans la plupart, des amours rudes et grossières de la basse classe. On trouve quelques exceptions, dont une, *Sto core mio*, dans le recueil de 1555. *Sto core mio* (*O. C.*, X, 3, n° 6) donne une idée très nette du genre. Ses quatre

strophes se chantent sur la même musique. Des trois vers que comporte chacune d'elles, le premier et le troisième sont sujets à reprise (plan : AA/B/CC).

Le *cantus* a un caractère très mélodique. Le ténor (2e voix en montant) aussi, et pour cause : il est, en effet, selon toute probabilité, la mélodie populaire même qui a servi de base à Lassus pour la composition de la pièce, car on le retrouve, comme *cantus*, dans un recueil de villanelles paru dès 1545. Quatre autres morceaux du *Libro* de 1555, *Madonna mia* (X, 3, n° 1), *Tu sai* (n° 2), *No giorno* (n° 3) et *La Cortesia* (n° 4) sont dans le même cas. Ils comportent pareillement plusieurs strophes et un plan symétrique. La plus fruste des villanelles de 1555 est *Tu, traditora* (n° 5), tant sous le rapport de la musique que du texte, dont l'âcre « vérisme » s'alimente aux bas-fonds de la poésie populaire napolitaine.

Neuf villanelles sur les douze du recueil de 1581 ont des sujets amoureux. *S'io ve dico* (*O. C*, X, 4, n° 1), *S'io ti vedess'* (n° 14) et *O occhi*(n° 15) s'écartent de la brutalité propre à la plupart de ces petites pièces. Le style reste purement homophonique, comme dans le *Libro* de 1555. Les six villanelles amoureuses restantes ont un caractère beaucoup plus grossier. *Ad altre* (n° 3)

nous introduit dans un mauvais lieu où les clients se distraient en jouant au *triche-trac* et au *cocucco*, sortes d'appareils « bruiteurs » au son cliquetant et bourdonnant. *Ogni giorno* (n° 10) retrace les récriminations ironiques d'un amant qui reproche à sa maîtresse de se donner à d'autres, etc. *Ad altre* a d'amusantes répétitions de notes pour suggérer le cliquettement du *triche-trac; S'io fusse* (n° 11) séduit par une musique allègre et sautillante, d'un sentiment populaire très prononcé ; *Tutto lo di* a deux versions : l'une à 4 voix, l'autre à 8 voix et deux chœurs.

Ecco la nimph' (n° 2) est, selon toute vraisemblance, une chanson de carnaval qui peint un type de femme bien connu à Naples, la courtisane juive. *O bella fusa* (n° 9) est le chant d'un camelot qui vante sa marchandise : à part un rudiment d'imitation au début, la musique est basée sur des successions d'accords volontairement monotones, qui évoquent la mélopée du « cri des rues ». *Saccio na cosa* (n° 5) est une énigme ; il s'agit de deviner ce qu'est un certain objet, dans l'espèce, un dévidoir.

Telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Lasso, la *Moresque* est une pièce en dialecte napolitain, où l'on voit entrer en jeu les nègres (*gente nigra*) qui servaient comme esclaves dans le sud de

l'Italie. A Naples, au XVIe siècle, des acteurs de bas étage donnaient des représentations au bord de la mer et devant les châteaux des seigneurs. Parmi les personnages qu'ils incarnent dans leurs improvisations, les négresses Lucia et Giorgia et le Cucurucu, jouent un rôle de premier plan.

La plus ancienne moresque de Lasso est sans doute celle qui a paru isolément en 1560, *O Lucia* (*O. C.* X, 3, n° 7). Elle est à 3 voix et de nombreuses quintes parallèles y marquent clairement l'intention de parodier la polyphonie rugueuse des gens du commun. Le texte est une sérénade burlesque de Giorgia à Lucia. Aux supplications de Giorgia, Lucia répond par des invectives scatologiques, dont la verdeur ne diffère point de celle des gens du peuple d'aujourd'hui. Avec sa déclamation strictement syllabique, son mouvement vif et l'extrême simplicité de sa mélodie, cette pièce rend d'une façon vivante et originale le dialogue à l'emporte-pièce des deux négresses.

La première moresque du *Libro* de 1581, *Hai Lucia* (*O. C.* X, 4, n° 8) met encore en scène les deux négresses. Giorgia proteste de son amour pour Lucia et lui annonce que sa maîtresse l'ayant libérée, elle compte se marier bientôt. Le langage est moins brutal que dans la moresque de 1560, mais l'esprit n'est guère plus relevé.

L'écriture musicale est, en tout et pour tout, celle des villanelles à 4 voix.

Lucia celu (nº 13) nous ramène au sans-gêne de la moresque de 1560. C'est de nouveau une sérénade de Giorgia, entrecoupée par les apostrophes injurieuses de Lucia. La pièce se termine par un chœur de la *Burnoguala* (les « gueules noires »), qui tranche sur le dialogue proprement dit par la désinvolture de son rythme et la gaîté puérile de ses mélodies. La moresque *Allala, pia calia* (nº 16) est une « chanson de nègres » dont le texte, mélange désordonné de baragouin mauresque et de mots italiens, forme un charabia quasi insaisissable.

Les trois dernières moresques du recueil de 1581 sont à 6 voix. *Cathalina* (nº 18) est encore une sérénade de l'ineffable Giorgia, adressée, cette fois, à Cathalina, qui, à l'instar de Lucia, ne se fait pas faute d'injurier « cette chienne grimacière ». L'authentique *tempo di moresca* (3/2) y joue, en fait, un rôle aussi conséquent que le rythme binaire. Le portrait grotesque que Giorgia fait de sa bien-aimée Cathalina (*Chissa capilla*, etc.) est, musicalement, un modèle de déclamation vive et mouvementée, propre à suggérer une atmosphère de comédie. *Chi chi li chi* (nº 19) est un dialogue assez confus et plein de mots à double sens, où l'on voit l'insatiable Lucia

reprocher au Cucurucu, avec qui elle passe la nuit, de ne pas répondre comme elle le voudrait à son désir amoureux.

Outre les moresques et les villanelles, le recueil de 1581 contient une série d'« autres chansons » (*altre canzoni*) pourvues de textes italiens. Voici d'abord une pièce à 8 voix, *Zanni* (*O. C.*, X, 4, n° 12), dialogue entre Messer Pantalone de Venise et son domestique bergamasque Zanni, où chacun parle l'idiome propre à son lieu d'origine. Le maître tance le valet qui s'attarde plus qu'il ne faudrait dans la cave. Le valet répond avec un à-propos dont on aurait mauvaise grâce à méconnaître la saveur. La traduction musicale s'appuie sur deux chœurs de niveau différent, dont les alternances sont commandées par le dialogue. De fait, l'on a affaire à un petit madrigal dramatique avant la lettre, dont la facture rude et élémentaire laisse l'impression d'un travail improvisé. Mais que de vie et de spontanéité dans cette improvisation, et comme le *quasi parlando* de certains passages donne déjà un avant-goût de ce que sera le récitatif de l'*opéra buffa* !

La pièce à 4 voix *Par ch'ai lasciato* (*Id.*, n° 6) nous fait assister à la sérénade inutile d'un autre personnage de la comédie italienne : le *Capitano* espagnol. La musique rappelle tout

à fait celle des villanelles à 4 voix, sauf en ce qui regarde la forme, que le retour périodique d'un refrain (*Deh poverella...*) permet d'assimiler à un rondo. La « todescha » *Matona mia cara* (n° 12) met en scène le soldat allemand — reître ou lansquenet — dont on se servait autrefois dans les guerres, en Italie. Il s'agit encore d'une sérénade, que ce personnage chante en italien, avec l'accent tudesque. Est-ce pour se faire pardonner cette innocente moquerie par ses patrons bavarois, que Lasso a écrit, sur ce thème, la plus charmante, la plus spirituelle musique qui se puisse imaginer ? La technique ne diffère pas de celle des villanelles, mais une veine d'inspiration plus légère et plus spontanée traverse la « todescha » et en fait une ravissante pièce de musique, dont la grâce et la vivacité contrastent avec la lourdeur ingénue des paroles. La forme est, derechef, celle d'un rondo, dont le refrain *Don, don, don...* contrefait un prélude de luth.

La pièce *Mi me chiamere* (n° 17) est en dialecte padouan. C'est le monologue d'un boulanger qui se vante en termes équivoques de ses innombrables bonnes fortunes. Ecrite à 5 voix, cette « padovana » a, comme les deux morceaux précédents, la forme d'un rondo. Elle module de telle manière, qu'à part deux ou trois légères inflexions

mineures, elle ne sort guère des tons d'*ut* et de *sol* majeur, ce qui lui donne une physionomie harmonique exceptionnellement moderne.

La dernière pièce du recueil, *O la, o che bon eccho* (n° 23) est une sorte de « jeu de l'écho ». Composée à 8 voix pour deux chœurs égaux, elle repose sur un texte divisé en une quantité de petits fragments qui donnent lieu à des répétitions successives en forme d'écho. Le second chœur forme, à proprement parler, un canon harmonique avec le premier. On ne peut rêver mélange plus exquis d'enjouement, d'humour discret et de poésie de la nature, calme et fraîche.

G. — LES CHANSONS FRANÇAISES

Des 146 chansons françaises de Lasso qui ont pu être inventoriées, 135 ont été conservées dans leur intégrité : elles figurent dans les tomes XII, XIV et XVI des *Œuvres complètes ;* soixante-sept sont à 4 voix ; cinquante-huit à 5 ; une à 3 ; quatre à 6 ; cinq à 8 voix[1].

a) Chansons a quatre voix

Les douze chansons à 4 voix publiées de 1555 à 1560 sont contenues pour moitié dans *Di Orlando di Lassus Il primo libro...* (Eitner, 1555[a]), et pour moitié dans des recueils mixtes. Elles offrent, dans l'ensemble, l'image d'un art sans inégalités, sans faiblesses ni disparates. Le génie du maître s'y révèle dans toute son aptitude à rendre les moindres nuances de l'amour, de la tristesse ingénue de l'amant en peine jusqu'à la gaillardise non voilée du libertin en quête de réalités tangibles.

1. Pour la chronologie des chansons de Lassus, cf. le tableau chronologique dressé par M. Sandberger dans la préface, p. LV, du vol. XII des *O. C.*

A part *Vray dieu* (*O. C.*, XII, n° 38), les chansons du recueil de 1555 ont toutes un caractère sérieux, élégiaque. Les deux meilleures sont *Je l'ayme bien* (XII, n° 19) et *Vray dieu*. La première est un exemple frappant de ce style mixte, où la vieille écriture imitative à la néerlandaise s'accommode, sans heurt ni contradiction, des motifs brefs et vifs de la chanson française. La seconde montre Orlande dégagé de toute tradition archaïque et naviguant à pleines voiles à la découverte d'horizons inédits.

Des 6 chansons publiées après 1555, *Un doux nenny* (XII, n° 21) et *Je ne veulx rien* (n° 50) sont de vrais modèles, par la souplesse, l'élégance, l'esprit malicieux. *Hélas, quel jour* (XII, n° 22), imprimée en 1560, est de qualité supérieure et porte, plus que toutes les précédentes, la marque propre du génie orlandesque. L'amoureuse nostalgie du poème est évoquée en une série d'épisodes où règne la plus délicate sensibilité, la plus exquise tendresse, la plus touchante sincérité.

La période comprise entre 1560 et 1570 est celle où Orlande paraît s'être livré avec le plus de zèle à la composition de chansons à 4 voix. Des 34 pièces du genre qui ont vu le jour à cette époque, le plus grand nombre a paru dans : *Le premier livre de chansons à quatre parties*

auquel sont ving et sept chãsons nouvelles composées par M. Orlando di Lassus... Anvers, Jacob Susato, 1564 (Eitner, 1594). Lasso élargit le cercle de ses sujets, qui se limitaient auparavant à l'amour. Son choix s'oriente fréquemment vers des poèmes légers et spirituels, qui permettent à sa verve comique de se donner libre carrière.

La technique des chansons de cette époque ne diffère pas essentiellement de celle des pièces plus anciennes, si l'on excepte que presque toute trace d'archaïsme a disparu et que le détail de la facture tend progressivement au raffinement, à l'orfèvrerie. Il n'en est toutefois qu'une seule, *Si vous n'estes* (XII, n° 30) où cette tendance se manifeste d'une façon vraiment significative.

Des trois chansons de 1564 vouées à l'amour sérieux, *Ardant amour* (n° 12) est de premier ordre par la beauté du travail technique et la chaste suavité de l'expression. La plus réussie parmi les chansons où l'amour est représenté sous des couleurs aimables, riantes ou malicieuses, est *Bonjour mon cœur* (XII, n° 51) : traité à peu de chose près comme une monodie accompagnée, le salut plein de ravissement qu'adresse Ronsard à la « douce rebelle » s'exprime en une langue idéale de souplesse, de fraîcheur, de sens mélodique.

L'amitié est peinte sous des couleurs discrètes et un peu grises dans *Le vray ami* (XII, n° 31). *La mort est jeu pire* (n° 29) interprète avec une gravité comique l'épitaphe burlesque de Marot pour le poète Coquillart. Dans *Mes pas semez* (n° 46), Orlande traite à la manière d'un petit madrigal un texte dont l'atmosphère élégiaque n'est pas sans rappeler Pétrarque.

Monsieur l'abbé (n° 8) est une chanson satirique, dans laquelle un ministre du culte est tourné en dérision à cause de son intempérance. C'est encore la verve satirique qui domine dans *Qui dort icy* (n° 9), pièce d'une grâce menue, où l'alternance entre les valeurs longues et brèves et la division fréquente des voix deux par deux produit les plus charmants effets. La chanson *Quand mon mary* (n° 11), où la jeune femme d'un vieux mari « rioteux et groumeleux » clame son triste sort avec une ironie presque tragique, est une merveille d'expression, en sa rude bonhomie, que fait ressortir la combinaison symétrique de périodes homophones bien rythmées et sujettes à répétitions. Parmi les pièces à tendance populaire, *Soyons joyeux* (n° 10) est peut-être la plus séduisante par sa grâce, sa fraîcheur, son laisser-aller plein de légèreté et de finesse. *Margot labourez* (n° 52) s'appuie sur une chanson de vigneron, humble fleur des

champs, que Lassus a recouverte d'un vêtement polyphonique dénué de toute complexité. *Si vous n'estes* (n°30) a pour texte une pièce de Marot, dont le maître a fait un badinage musical plein d'esprit, sorte de mosaïque construite sur des fragments de gamme de trois ou quatre notes, animés d'un rythme caractéristique. Ces motifs sont, par moments, systématiquement redoublés à la tierce, anticipation remarquable d'un procédé dont le maître n'usera couramment qu'à partir de 1575-80. La conclusion est tout à fait piquante, par le pointillé de ses petites strettes et le soudain éclat de lumière produit par la modulation finale.

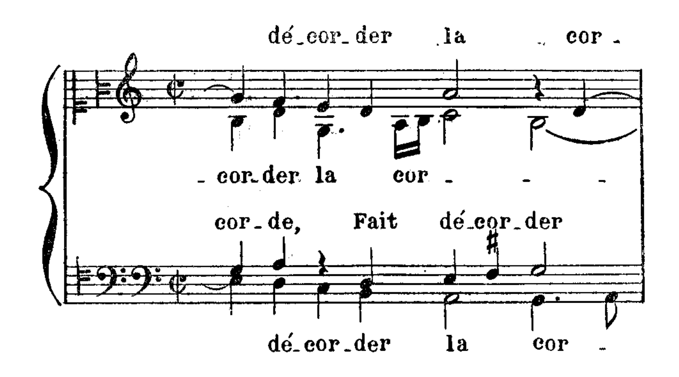
Les dix pièces restantes de la période 1560-70 ont été publiées après 1564. *Il estoit une religieuse* (XII, n° 39) met en scène une « religieuse de l'ordre de l'Ave Maria », que l'abbesse surprend en posture galante avec un « Pater ». La traduction musicale de Lasso combine, de la façon la plus humoristique, le style profane avec le style ecclésiastique ligaturé. On ne peut rendre la gauloiserie plus aimable que ne l'a fait le maître dans *Si par souhait* (n° 6), modèle de vivacité et d'esprit déluré ; rien n'est mieux « aéré », mieux ponctué, plus fertile en ingénieux contrastes. Ce sont aussi pièces grivoises que : *Un advocat* (n° 4) et *En un chasteau* (n° 7), dont la verve drôla-

tique dépasse toute imagination. *O vin en vigne* (n° 16), *Un jour vis un foulon* (n° 18) et *Je suis quasi prest* (n° 26) sont d'inspiration toute populaire. Le texte d'*Un jour* n'a aucun sens précis, mais prête à une interprétation musicale dont Lassus ne s'est pas fait faute d'exploiter les ressources : rien n'est à la fois plus simple et plus original que cette pièce homophonique où la répétition, la modulation et la plastique rythmique jouent un rôle capital.

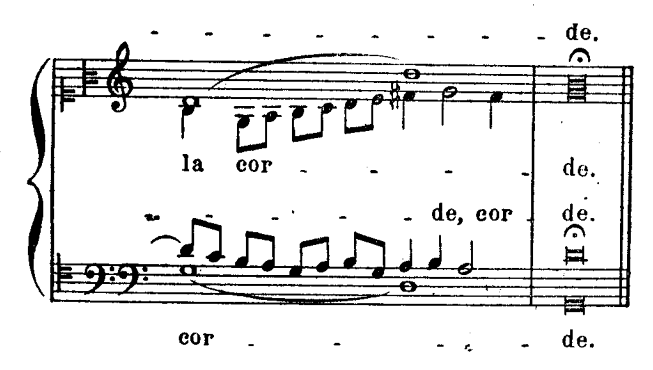
Les treize chansons à 4 voix parues de 1570 à 1580 persistent dans le processus de diversité et de raffinement que nous avons noté au cours de la période précédente. Sans disparaître entièrement, l'humour grossier tend à s'effacer devant un esprit plus fin, plus léger, de demi-caractère, si l'on peut ainsi dire. Entre ces deux extrêmes : l'italianisme madrigalesque d'une pièce comme *Si je suis brun* et la franche gauloiserie du *Jeune moine*, s'égrène une série d'intermédiaires délicatement nuancés, qui témoignent de ce qu'à cette époque de sa vie, le génie du maître n'a pas subi le moindre déclin.

Six de ces chansons ont été publiées dans le recueil polyglotte aux frères Fugger (Eitner, 1573). *Si je suis brun* (n° 14) s'écarte nettement du style propre à la chanson française et s'imprègne de l'atmosphère du madrigal italien,

avec ses lignes mélodiques élégantes et ses harmonies suaves. *Sçais-tu dire l'Ave* (n° 34) est une ravissante miniature, où le retour incessant des mots « disoit-il » donne lieu à un pittoresque *ostinato* à la basse. Une autre merveille dans le genre menu est la chanson *Quand un cordier* (n° 55), où l'enchevêtrement des fils de chanvre est rendu d'une façon quasi impressionniste :







Un jeune moine (n° 47) est la plus longue de toutes les chansons à 4 voix de Lassus. Basée sur un ténor profane à refrain, elle se compose d'une série de trois strophes sujettes à variation. Très tonale et d'une parfaite régularité rythmique, elle représente le type accompli de la chanson française à déclamation syllabique rapide, gaillarde et caquetante.

Six autres pièces appartiennent aux *Meslanges* de 1576 (Eitner, *Quellenlex.*, 1576[c]). *L'heureux amour* (n° 2) est tout en lignes calmes et en émotion contenue ; *Si pour moy* (n° 45), tout en détail madrigalesque, en verve élégante et gracieuse. *Or sus filles* (n° 32) est une chanson à boire, dont la ciselure ne fait tort ni à la netteté rythmique ni à la vigueur d'accent. Même particularité dans la jolie pièce *Sauter, danser* (n° 5), où l'insouciance et la joie de vivre s'épanouissent avec une verve candide à souhait. Le sen-

timent de la nature est évoqué avec une rare délicatesse dans *La nuict froide* (n° 15). *Beau le cristal* (n° 48) chante la paix en un style homophonique d'un rythme décidé, presque martial.

Des huit chansons à 4 voix publiées après 1580, sept figurent dans la *Continuation de Mellange* de 1584 (Eitner, 1584[a]). La huitième, *On doit le fer batre* (XVI, 3 n° 1) est la seule dont le sujet soit étranger à l'amour : elle est composée dans un mode très travaillé, avec d'exquises trouvailles de technique et d'expression. Les sept pièces de la *Continuation* n'offrent point de caractéristiques très accusées et semblent remonter, au moins en partie, à une époque antérieure de dix à douze ans à leur publication. *Guéris ma tendresse* (*Id.*, n° 5) est de premier ordre, par le raffinement de l'expression et le charme souple de la facture. L'invocation à Vénus, *O mère des amours* (*Id.*, n° 7) a une sonorité claire et cristalline, vrai régal pour l'oreille. *Gallans, qui par terre* (*Id.*, n° 8), chanson satirique contre les amoureux, est l'une des pièces les plus originales de Lassus : sa structure essentiellement tonale, son rythme décidé et ses vocalises à panache lui donnent un air tout à fait Renaissance, qui marque une rupture définitive avec l'esprit littéraire et musical du moyen âge.

b) Chansons a cinq voix

L'écriture normale de la chanson française est à 4 voix. Dans sa prédilection pour le quintette vocal, Orlande s'est toutefois laissé entraîner à composer un nombre considérable de chansons à 5 voix. Les *Œuvres complètes* en contiennent 58.

Entre 1559 et 1560, Lassus en publie quinze, dont le plus grand nombre dans le *Tiers livre des chansons a quatre, cincq et six parties...* Louvain, 1560 (Eitner, 1560[a]). Bien qu'il soit impossible de dater, même approximativement, ces différentes pièces, il n'est pas difficile de s'apercevoir que d'aucunes sont antérieures aux autres, ne fût-ce que par la maladresse avec laquelle l'écriture à 5 voix y est adaptée au concept « chanson ». Là où dominent la lourdeur et l'opacité du motet, sans qu'une raison expressive justifie cet état de choses, l'on a, sans nul doute, affaire aux premières tentatives de Lasso. C'est le cas, entre autres, pour *De tout mon cœur* (XIV, n° 65) et pour *Veux-tu ton mal* (*Id.*, n° 74), qui offrent encore l'aspect d'organismes mal dégrossis, larves ou chrysalides dont il sortira peut-être un jour un beau papillon. Vient ensuite une série de pièces où le fond motétique tend à s'animer par l'intervention de motifs brefs et bien

dessinés, dont le développement net et carré contraste avec l'écriture ligaturée et le sentiment vague du style d'église. Appartiennent à ce stade la chanson grivoise *Vous qui aymez* (*Id.*, n° 67), l'élégiaque *Est-il possible* (n° 83), l'aimable et sentencieuse *Au temps jadis* (n° 80), etc. Le dernier stade est celui où d'heureuses divisions des voix et un emploi ingénieusement réglé des petites valeurs créent cette allure vive et légère qui est essentiellement celle de la chanson française. Cet idéal est atteint par-dessus tout dans *Le Rossignol* (n° 82), où l'équilibre formel et expressif le dispute au sens de la gradation et des contrastes. Il faut mettre dans une catégorie à part une série de morceaux que l'austérité de leur sujet place à mi-chemin du motet et de la chanson et qui, considérés sous cet angle, ne laissent rien à désirer en ce qui regarde l'appropriation de la musique au texte. Il en est particulièrement ainsi pour *Susanne un jour* (XIV, n° 64), pièce fortement charpentée, dont on ne se lasse d'admirer la richesse plastique et l'expression virile.

Des dix-sept chansons à 5 voix publiées entre 1560 et 1570, la plupart ont paru dans le *Quatriesme livre des chansons a quatre et cincq parties nouvellement composées par Orlando di Lassus...* Louvain, 1564 (Eitner, 1564 [a]) et dans le *Mellange*

de 1570. De même que pour les chansons à 4 voix de cette période, Lasso élargit peu à peu le cercle de ses sujets et traite de plus en plus volontiers des thèmes qui s'accordent avec la tendance humoristique de son tempérament. Au regard de la facture, il vise essentiellement à s'écarter de la lourdeur et de l'expression vague du motet religieux traditionnel. De fait, il n'a pas encore conquis l'unité de technique : il vacille, suivant les sujets, entre diverses conceptions qui, sans être contradictoires, n'en mettent pas moins obstacle à la formation d'un style bien défini. Seules, les pièces à base d'humour pittoresque répondent sans restriction à l'idée que l'on se fait du genre. C'est ce que l'on peut constater, par exemple, dans la joyeuse bergerette *Et d'où venez-vous* (XIV, n° 73), dont les mélodies pleines d'originalité s'imprègnent d'une grâce comique irrésistible ; dans la chanson à boire *La terre et les eaux* (*Id.*, n° 58), merveille de verve, de couleur et de sens plastique ; dans *Un mesnagier vieillard* (n° 70), petit chef-d'œuvre d'esprit rustaud et de savoureuse gauloiserie. On observe des influences madrigalesques dans *Rendez-moi mon cœur* (n° 61) — pièce exquise par la plasticité de ses motifs, son coloris harmonique chaleureux, son expression, faite de douceur et de tendre sensibilité —, et surtout dans *Comme*

la tourterelle (n° 86), où les modulations, dissonances et autres accidents harmoniques suivent pas à pas le texte, comme s'il s'agissait d'un sonnet de Pétrarque.

Mais, en dépit de l'inégalité d'ensemble, quel progrès, dans la plupart de ces chansons ! Que de petits morceaux parfaits dans leur genre, comme *Toutes les nuicts* (n° 89), merveille de sentiment sincère et de grâce ingénue ; *Je ne veux plus* (n° 78), dont l'allure exceptionnellement mélodieuse s'apparie à une expression délicate et sans cesse changeante ; *Chanter je veux* (n° 69), où la louange d'une dame qui aime la musique donne lieu à des concerts polyphoniques d'une richesse inaccoutumée !

Vingt et une chansons ont vu le jour dans la période qui va de 1570 à 1580. Elles se divisent en deux groupes dont le premier et le plus important comprend la série des seize pièces parues dans le *Livre de chansons nouvelles a cinc parties...*, Paris, 1571 (Eitner, 1571 [c]). Ici, l'unité de style est réalisée du fait que Lassus a résolument adopté, pour la chanson à 5 voix, l'écriture du madrigal. C'est au point que, lorsque le sujet traité est de nature élégiaque, l'on se trouve en présence de véritables « madrigaux français ». Par contre, quand les vers mis en musique sont du ressort de l'humour gaulois, l'application des

procédés madrigalesques ne nuit en rien à la spontanéité de l'expression, mais réalise, dans le détail, des finesses que ne connaît point la chanson humoristique à 4 voix. L'unité stylistique ainsi obtenue va de pair avec une tendance générale à élever le niveau esthétique. Il semble que Lassus ait été insensiblement entraîné à faire de la chanson à 5 voix un « genre noble » qui contraste, par son raffinement, avec le « genre mineur » que constitue la chanson à 4 voix. Ronsard et la Pléiade sont, avec Marot, ses principales sources d'inspiration. De plus en plus l'esprit de la Renaissance s'infiltre dans ses chansons. Les madrigalismes dont il les parsème ne font qu'accentuer cette tendance, si bien que, comparé aux recueils précédents, le *Livre* de 1571 apparaît comme l'une des manifestations les plus typiques de cette emprise de l'esprit nouveau sur son âme réactionnaire.

Le recueil de 1571 s'ouvre par deux pièces de cérémonie : *Comme un qui prend* (XVI, 2, n° 1) est un éloge du roi Charles IX, sorte de marche solennelle, au rythme lent et régulier ; *Ton nom, que mon vers* (*Id.*, n° 2) vante la reine-mère, Catherine de Médicis, en un style brillant, varié, très madrigalesque. *Paisible Demaine* (n° 10) a des accents élyséens pour chanter la capitale de la France. L'expression idéalisée du madrigal

atteint son point culminant dans *Amour donne moy* (n° 16), dont le début de la II[a] *parte* est un modèle de vérité expressive :



Par exception, la petite pièce *D'amour me va* (n° 12) est presque totalement exempte d'influences madrigalesques ; il en est de même de *Bonjour, bonjour* (n° 11), où règne sans réserve le ton de la chanson française proprement dite : tout serait à citer dans ce délicieux morceau, dont tel passage, comme *Bon vespre, Bonne nuit* est une pure anticipation romantique, par son coloris crépusculaire.

Vient ensuite une série de pièces à tendances plus ou moins moralisantes : *Parents sans amis* (n° 8), où règne l'inaltérable bonne humeur de la vieille chanson française imitative, rénovée par mille finesses de métier ; *Hélas, mon Dieu*

(n° 9), vrai madrigal spirituel, empreint d'une douce sérénité philosophique; *Je vous donne* (n° 14), gracieuse miniature madrigalesque consacrée à la « vertu qui se nomme : Patience » ; *De plusieurs choses* (n° 15), dont le texte humoristique provoque un retour au style propre de la chanson, mais avec une note d'élégance qui procède du madrigal ; *Pour courir en poste* (n° 13), longue composition en quatre parties, où la célèbre ballade de Marot est traitée dans une forme musicale riche d'humour et de fine analyse...

Des deux chansons bachiques : *Ores que je suis* (n° 5) et *Soufflons d'autant* (n° 6), la première est particulièrement caractéristique de la manière d'Orlande à cette époque de sa vie : sur un fond rythmique et harmonique net et vigoureux, le maître a serti toutes les perles de l'écrin madrigalesque, sans nuire en rien à la ligne d'ensemble.

Le second groupe de chansons appartenant à la période 1570-80 comporte quatre pièces qui figurent dans les *Meslanges* de 1576, et une qui a paru isolément dans un recueil de lieds allemands de la même année. Cette dernière, *Las, je n'iray plus* (XVI, 3, n° 14) est d'inspiration purement populaire. Basée sur des motifs piquants et ingénus, elle affecte la forme

d'un rondo libre, qu'un traitement madrigalesque raffiné vient enrichir de grâce et de fantaisie.

Les cinq chansons à 5 voix parues dans la *Continuation du Mellange* de 1584 (Eitner, 1584[a]) sont d'un intérêt secondaire.

c) Chansons a trois, six et huit voix

L'unique chanson à 3 voix de Lassus, *Mais qui pourroit* (XVI, 3, n° 6) figure dans un recueil de 1584. C'est une pièce strophique, exquisement naïve, en son homophonie à la fois pleine et légère. Les quatre chansons à 6 voix ont également vu le jour en 1584. *Mais qui pourroit* (XVI, 3, n° 16) traite le même texte que le morceau précédent, avec une musique différente pour chaque strophe, sauf en ce qui concerne le refrain (*Qui me l'a...*). La chanson *Dessus le marché* (*Id.*, n° 19) s'inspire d'une savoureuse mélodie populaire, qu'elle développe dans un mode délicatement orfévré. Le même style folklorique aristocratisé règne dans *Vignon, vignette* (*Id.*, n° 17) et dans *Si vous estes* (*Id.*, n° 18).

Les cinq chansons à 8 voix ont toutes été imprimées entre 1570 et 1576. *Un jour l'amant et l'amie* (XIV, n° 91), écrite pour deux chœurs d'é-

gal niveau, est une œuvre simple, gaie et pleine de franchise, dont la conclusion — une esquisse de concert d'oiseaux — rappelle, en petit, les évocations descriptives de Jannequin et de Gombert. *Hola Caron* (XVI, 2, n° 17) est un dialogue entre un amant qui souhaite la mort, et Caron qui lui refuse le passage, sous prétexte que l'on ne meurt pas d'amour : à part le tutti final, d'une structure peu compliquée, les alternances des deux chœurs égaux offrent maints détails madrigalesques des plus expressifs. *Di moy mon cœur* (XIV, n° 93) retrace les protestations de fidélité de deux amants sur le point de se séparer. La partie la plus intéressante est le tutti conclusif, où les imitations d'un motif en forme d'accord parfait décomposé, traité par mouvement direct et contraire, produit un effet coloristique plein de sève et d'entrain ; plus loin (*Comme un rocher, qui pour flotz ne déplace*), de petites figures montantes et descendantes imitent le jeu des vagues, cependant que la basse qui les soutient reste ferme comme le roc parmi les flots en fureur. Dans *Que dis-tu, que fais-tu* (*Id.*, n° 92), le poète — Ronsard — dialogue avec un tourtereau tout éploré d'avoir perdu sa compagne. Deux chœurs d'inégal niveau se font mutuellement la réplique. Une atmosphère suave et nostalgique imprègne d'outre en outre cette

splendide pièce, dont on ne se lasse d'admirer la grâce mélodique et la douceur harmonique. L'épilogue *Que vous estes heureux* a toute l'émotion concentrée de certains chœurs dramatiques de Monteverdi.

II. — LES LIEDS POLYPHONIQUES ALLEMANDS

Orlande a publié en tout quatre-vingt-treize lieds allemands, dont vingt-cinq à 3 voix, dix-sept à 4, quarante et un à 5, neuf à 6, un à 8 voix.

De 1512 à 1556, les imprimeurs d'outre-Rhin éditent un nombre considérable de pièces polyphoniques composées sur des textes allemands. Le maître qui représente le genre avec le plus d'ampleur et d'originalité est le suisse Senfl. Ces lieds ont un caractère essentiellement national. Basés en majeure partie sur des mélodies populaires utilisées comme ténor et traitées en contrepoint, ils brillent par des qualités de fraîcheur, d'intimité et d'ingénuité qui leur donne un cachet très à part. Leur fond naïf s'apparie sans effort à un raffinement d'exécution qui trahit sans réserve l'influence de la discipline franco-néerlandaise.

En arrivant à Munich, Orlande ne connaissait pas encore l'allemand. Il l'apprit, dans l'intervalle qui sépare son départ d'Anvers de sa

nomination au poste de capellmeister. Il ne se risque cependant à publier son premier livre de lieds qu'en 1567, dix ans après son installation dans la capitale bavaroise. Sa prédilection pour le quintette vocal se manifeste en ce que ses deux premiers recueils du genre (Eitner, 1567[a] et 1572) ne contiennent que des pièces à 5 voix.

a) Lieds a cinq voix

Quand on considère d'un coup d'œil les quinze pièces contenues dans le recueil *Newe teütsche Liedlein mit fünff Stimmen*... Munich, Berg, 1567, on est frappé par la variété des sujets, la maîtrise dans l'art d'écrire à 5 voix, la tendance plutôt modérée à l'expression madrigalesque. Les recherches de raffinement sont rares, le maître se complaisant de préférence dans une manière fruste et à gros traits, qui rend à souhait ce que la poésie allemande du XVI[e] siècle a de lourd et de naïf, en comparaison de l'art français ou italien du temps.

Parmi les lieds profanes, certains, comme *Die Zeit* (*O. C.*, XVIII, 1, n° 6), et *Vor Zeiten* (n° 7) ont une tendance moralisante. Dans *Die Zeit*, le poète se plaint de ce qu'au jour d'aujourd'hui, les hommes manquent de bonne foi. Lassus a revêtu ces pensées moroses d'une musique

allante et calme, qui va son petit bonhomme de train sans prendre les choses au tragique. *Vor Zeiten* vise plutôt à l'humour : avec le temps, tout change, mais on aurait tort de s'en tourmenter; philosophie légère faite d'insouciance naïve, dont la version musicale d'Orlande exprime à miracle la bonhomie simple et un peu narquoise.

Im Mayen (n° 9) est un exemple typique de la manière dont Lasso parvient à différencier le lied allemand de la chanson française, tout en utilisant les mêmes moyens, à savoir des motifs brefs et des valeurs courtes sujettes à répétition. Ce qu'il y a de rustique dans le texte, il le rend en groupant ses matériaux de manière à donner l'impression d'une lourdeur primitive, qui évoque les paysans de Breughel. La petite sérénade *Tritt auff* (n° 13) est une miniature légère, vive et piquante, basée sur des motifs peu développés et des successions harmoniques élémentaires.

Le recueil de 1567 contient une série de chansons à boire, genre où le maître excelle. *Ist keiner hie* (n° 4) est une merveille d'expression virile et pittoresque, dont l'écriture savante ne trouble en rien la spontanéité. *Der Wein* (n° 5) est la chanson de l'ivrogne impénitent qui sait qu'en buvant il rend sa femme malheureuse, mais qui persiste dans son vice, parce qu'il n'y

peut résister. Nerveuse, bien rythmée et pleine d'énergie, telle est la traduction musicale, dont la bonne humeur ne s'interrompt que dans les passages à touches dissonantes, où le joyeux buveur fait allusion à la peine qu'il cause à sa femme. *Am Abend spat* (n° 12) est de la quintessence d'art populaire. On ne saurait rendre avec une plus exquise ingénuité le bonheur des simples qui ne connaissent que le bon côté de la vie.

La joie de vivre s'exprime avec non moins d'originalité dans *Frölich zu sein* (n° 14) et dans la chanson de carnaval, *Die Fasznacht* (n° 3), pièce naïve et fruste, où l'idée de « singerie » (*Affenspiel*) suscite un épisode imitatif isolé, dans un ensemble purement homophonique.

Im laut zu Wirtemberg (n° 8) est un lied en trois parties, où est conté le procès burlesque d'un âne qui s'est rendu coupable de boire le vin d'un vigneron particulièrement âpre à la défense de son bien. Lassus a traité ce sujet dans une note de terroir réussie.

Comparé au précédent, le deuxième recueil de lieds à 5 voix, *Der ander Theil Teutscher Lieder, mit fünff Stimmen*... Munich 1572 (Eitner, 1572) témoigne de notables progrès sous le rapport du raffinement technique et expressif. Les procédés madrigalesques, encore peu perceptibles

dans les pièces de 1567, apparaissent ici en pleine clarté. Ce qui frappe surtout, c'est le tact avec lequel le maître les applique au genre, en tenant compte des exigences spécifiques de la poésie allemande, tant au point de vue du sentiment que de la couleur locale.

Man sieht nun wol (XVIII, 2, n° 10) vante le charme d'un caractère droit et sans ruse en une langue assez analogue à celle du motet, encore que non exempte d'influences chansonnesques et madrigalesques. Des trois lieds d'amour, *Ich weisz ein hübsches Fräwelein* (n° 13) est un joyau par la finesse de la technique, la grâce naïve de l'expression, l'ingéniosité spontanée avec laquelle les motifs sont agencés et développés ; *Einmal ging ich* (n° 15) montre pour la première fois Lassus résolument conquis à la manière raffinée et analytique du madrigal. Chacune des quatre strophes a sa propre musique ; les détails du récit — il s'agit d'un amant qui raconte comment il a fait la connaissance de celle qui est devenue sa femme — sont l'objet d'un travail d'orfèvrerie très soigné et d'une interprétation délicatement nuancée. La technique madrigalesque bat son plein dans le lied bachique *Nur närrisch sein* (n° 2). *Mein Mann, der ist in Krieg* (n° 1) est un lied très curieux, tant sous le rapport du sujet que de la

forme. Il s'agit d'une femme dont le mari, parti pour la guerre, ne revient plus, et qui voulant se remarier, impose à sa future belle-mère des conditions qui la dépouillent presque complètement de son bien. Le débat entre les deux femmes fait l'objet d'un dialogue animé. Le texte est divisé en quatre strophes qui, bien qu'utilisant les mêmes thèmes, reçoivent chacune un traitement musical différent. Alerte et riche de bonhomie, ce lied rend avec une logique implacable les diverses phases de cet âpre dialogue. *Es jagt ein Jeger* (n° 12) est l'un des lieds les plus originaux d'Orlande. Le poème met en scène un chasseur qui poursuit une biche brune « avec laquelle on peut causer » : chasse toute symbolique, dont l'amour fait les frais. A l'exemple du poète, Lasso s'est surtout attaché au pittoresque de l'affabulation, réalisant de cette manière une œuvre de vie et de mouvement, où les diverses péripéties de la chasse s'expriment dans la langue picturale de la musique à programme.

Le troisième recueil de lieds à 5 voix, *Der dritte Theil schöner, newer, Teutscher Lieder, mit fünff Stimmen*... Munich, 1576 (Eitner, 1576) contient onze lieds qui forment un ensemble extraordinairement varié, tant au point de vue de la technique que des sujets traités. D'aucuns

adoptent une manière fruste et quasi populaire ; d'autres empruntent au madrigal sa facture ouvragée et son ingénieux symbolisme. Ce qui frappe peut-être le plus, c'est le souci de la forme : pour ainsi dire chacune de ces pièces se distingue par une structure à part, qui témoigne de la volonté de raffiner, tant dans l'ordonnance générale des matériaux que dans leur agencement particulier.

Gott nimbt (XVIII, 3, n° 5) exprime la profession de foi d'un sage qui croit qu'il ne faut point trop désirer dans la vie. Orlande a rendu ce petit poème dans ce ton de sérénité philosophique qui distingue certains de ses madrigaux spirituels. *Frölich und frey* (n° 9) est la chanson d'un amant dont les vœux ont été exaucés et qui implore Dieu afin qu'il lui accorde, ainsi qu'à sa femme, la continuation de leur bonheur et, après cette vie, la béatitude éternelle : thème à la fois grave et candide, que Lassus a interprété comme une sorte de prière, nimbée de grâce et de tendresse. *Welt, Gelt* (n° 3) s'inspire d'un poème satirique où sont stigmatisés les effets pernicieux du monde et de l'argent. Les trois strophes comportent une musique différente, avec cette restriction que le refrain *Welt, Gelt* reprend chaque fois les mêmes motifs, mais sous une forme nouvelle. Le caractère senten-

cieux du texte est rendu à la perfection au moyen de cette écriture à gros traits qu'Orlande emploie volontiers pour exprimer ce qu'il appelle, dans sa préface au recueil de 1576, la *Teutsche Dapffrigkeit* [1]. Dans *Der Welte pracht* (n° 8), le maître recourt à la manière orfévrée : de fréquents contretemps, de subtiles divisions des voix, des petits motifs en semiminimes, traités avec une extrême minutie, témoignent clairement de ce souci de raffiner.

Mit Lust thet ich (n° 4) est l'histoire d'un chasseur qui, chevauchant dans la forêt, entend chanter trois oiseaux, qui ne sont autres que trois « damoyselles ». Il tombe amoureux de l'une d'elles et l'emmène. La version musicale comprend trois parties. Le maître y fait intervenir des fragments de la mélodie populaire *Mit Lust thet ich* qu'il traite avec une grande liberté, en forme de variations. La pièce est, au total, un chef-d'œuvre de grâce ingénue, tout imprégné du frais parfum de la forêt. *Mein fraw Hilgart* (n° 6) est une longue composition en cinq strophes. Un mari adonné au jeu y conte ses tribulations : il a tout perdu, jusqu'à son lit ; sa femme lui fait des reproches violents, il tente en vain de la calmer, et cela dégénère en une bataille où la mégère,

1. La vaillance allemande. En fait, c'est plutôt la « bonhomie » qu'il veut dire, par opposition à la grâce (*Lieblichkeit*) italienne.

ayant le dessus, finit par le piétiner et le jeter à la porte. La version musicale est basée sur une mélodie imposée qui, placée au ténor, reste la même dans chacune des cinq strophes. Seuls les contrepoints varient de strophe à strophe. Tout travail d'orfévrerie en est banni, en sorte que les particularités de détail passent entièrement à l'arrière-plan. *Hort zu ein news gedicht* (n° 10) appartient au genre burlesque. Le « *news gedicht* » est un poème carnavalesque sur les différentes sortes de nez. Après une introduction dont l'allure cérémonieuse fait penser aux *Meistersinger*, on assiste à l'énumération des nez : fol inventaire à la Rabelais, dont le côté caricatural s'accroît encore par l'effet des consonances rocailleuses de l'allemand. La musique, purement homophonique, fourmille de madrigalismes littéraux et tire principalement sa variété de l'alternance entre le binaire et le ternaire.

b) Lieds a quatre voix

Des dix-sept lieds à 4 voix, six ont paru dans le recueil polyglotte aux Fugger (Eitner, 1573). Par la brièveté des dimensions, la finesse de la technique et la grâce délicate de l'expression, ils rentrent, pour la plupart, dans la catégorie des « miniatures » musicales et contrastent, de

ce fait, avec les lieds à 5 voix qui sont, en majorité, des compositions plus conséquentes et à visées plus ambitieuses. *Annelein* (XX, 5, n° 2) est un simple compliment à la femme aimée, composé dans un style imitatif raffiné, d'une extrême légèreté de touche. Non moins réussie est la chanson d'amour *Ausz gutem Grundt* (*Id.*, n° 3), où domine une certaine forme d'italianisme, aussi éloignée que possible de l'essence primitive du lied allemand. *Audite nova* (n° 6) est un petit chef-d'œuvre d'humour populaire. C'est l'histoire de l'oie grasse qui, étant à point, se voit successivement plumer, nettoyer, rôtir, manger et arroser de force rasades. Après un prologue pompeux, commence le récit, qui se développe en un style homophonique alerte et bien rythmé, où règnent une gaîté, une bonne humeur, une bouffonnerie naïve sans pareilles.

Les onze lieds restants sont contenus dans les *Newe teutsche Lieder, Geistlich und Weltlich mit vier Stimmen*... parus à Munich, en 1583 (Eitner, 1583). Pris en bloc, ce recueil offre un caractère plutôt édifiant : cinq des pièces qu'il renferme sont, en effet, des lieds religieux; deux, des morceaux profanes à tendance moralisante; quatre seulement, des compositions purement profanes. Toutes sont d'un niveau très supérieur à la moyenne. Religieuses ou profanes, elles

représentent, dans tout son éclat, l'art de Lasso aux environs de 1580 : art subtil, qui vise moins à la grandeur et à la puissance, qu'à l'intimité et à la profondeur ; art raffiné, qui use avec un tact exquis des ressources multiples du vocabulaire madrigalesque ; art quintessencié, qui tend à exprimer les choses les plus simples en une langue châtiée et pourtant pleine de vie ; art d'analyse, qui tomberait aisément dans la mièvrerie, s'il était manié par un génie moins primesautier qu'Orlande.

Die Gnad komt (XX, 4, n° 3) est une longue composition, dont les douze parties forment comme les panneaux d'un polyptyque. Le thème fondamental est celui de la confiance en Dieu. A part quelques passages d'une écriture plutôt ouvragée, l'œuvre entière est écrite dans un style assez simple, encore que raffiné dans l'intention. *Ausz meiner Sünden tieffe* (n° 3) est une paraphrase du *De profundis* : de composition entièrement libre, cette pièce frappe par son caractère subjectif, qui fait pressentir les lieds religieux de Bach.

Des deux pièces morales, *Was heut* (n° 5) conseille de ne pas remettre à demain ce qui peut se faire aujourd'hui, et de ne pas faire faire par autrui ce que l'on peut faire soi-même. Lassus a traduit ces sentences en une pièce très brève :

on ne peut dire en un langage plus choisi, des choses qui paraissent, à première vue, plus étrangères à la musique. *Von morgen frü* (n° 7) est, de même, une merveille de simplicité et de vérité expressive, dans le ton calme et contemplatif.

Le lied d'amour *Ich weisz mir* (n° 8) est une perle, par la grâce naïve de la ligne mélodique et la légèreté narquoise de l'expression. *Baur, Baur* (n° 9) et *Ich hab ein Mann* (n° 10) sont des petits tableaux de la vie populaire. Le premier peint le paysan qui porte, dans son sac, du beurre et du fromage, aime à boire du vin frais et est toujours prêt à danser. Complexe et raffiné en apparence, ce lied se révèle, à l'exécution, fort simple, et d'un effet très direct, très « visuel ». On dirait, par moments, d'une danse de paysans à la Breughel. *Ich hab ein Mann* est une pièce en huit parties, dont la première moitié met en scène la femme dont le mari ne sait que manger, boire et dormir; la seconde, celle dont l'époux est toujours dehors et ne rentre à la maison que pour la tourmenter. Cette série de panneaux retraçant la vie intime de deux « maumariées » représente avec un éclat tout particulier l'art d'Orlande arrivé au comble de la perfection. Le petit trait pittoresque y a un caractère vital, en ce qu'il s'enchâsse d'une

façon organique dans le tissu des voix. Le côté analytique est développé à outrance, pour le plus grand bénéfice de la variété et de la saveur pittoresque. Chaque idée, chaque image se signale par un détail pictural, dont l'ingéniosité n'a d'égale que la spontanéité et le naturel de la mise en œuvre.

c) Lieds a trois voix

Les vingt-cinq lieds à 3 voix ont paru en 1588, dans le recueil : *Teutsche Psalmen : Geistliche Psalmen mit dreyen Stimmen...* (Eitner, 1588[a]). Cet ouvrage contient 50 pièces, dont une moitié composée par Orlande, et l'autre par son fils Rodolphe. Les textes sont des paraphrases des psaumes publiés à Cologne, en 1582, avec musique à une voix, par Caspar Ulenberg. L'élément essentiel qui distingue ces lieds des motets à 3 voix, consiste dans la présence d'un *cantus firmus*. Empruntée au psautier d'Ulenberg, la mélodie imposée occupe une place variable suivant les morceaux. Orlande la traite, en général, avec une certaine liberté. Ces vingt-cinq pièces représentent un art de maturité, d'une technique sûre, d'une structure concise, d'une inspiration mesurée, encore que primesautière, d'un sentiment concentré, qui s'en tient à la quintessence

et semble vouloir éviter tout ce qui pourrait rappeler la prolixité de l'âge juvénile. Le côté ouvragé de cet art tient moins à l'abondance du détail analytique, qu'à la subtilité avec laquelle sont agencés des éléments relativement simples.

Citons parmi les plus remarquables, *Vernimb, Herr* (XX, 6, n° 3), prière confiante d'une grande beauté plastique et d'une douceur harmonique sans égale ; *Herr, der du* (n° 9) où la noble cantilène qui sert de ténor est admirablement mise en valeur, *Herr Gott, mein Hort* (n° 14), merveille de raffinement technique et d'expression suppliante ; *Ich harr auf Gott* (n° 20), adorable cantique, d'un mysticisme pénétrant.

d) Lieds a six voix

Les neuf lieds à 6 voix figurent dans les *Newe teutsche, und etliche Frantzösische Gesäng mit sechs Stimmen componiert*, paru en 1590 (Eitner, 1590). Cet ouvrage marque une tendance croissante à l'austérité. L'unique exception, *Ein Körbelmacher* (XX, 7, n° 7) s'inspire d'un fragment de poème de Hans Sachs, qui met en scène la dispute d'un vannier souabe et de sa femme. Une homophonie compacte fait ressortir avec un humour pesant les phases diverses de cette scène de ménage. Parmi les lieds religieux,

Maria vol Genad (n° 5) a pour texte un épilogue-paraphrase en quatre strophes sur l'Ave Maria : point de « ténor », mais une polyphonie libre d'un sentiment fort unitaire. *Aus hartem weh* (n° 3) est d'une grande sévérité et respire une profonde nostalgie ; *O Mensch* (n° 4) est une sorte de *Dies iræ* allemand en raccourci.

In vil trübsal (n° 6) est à mi-chemin du religieux et du profane. La vie éternelle s'obtient par l'humilité, la patience et la prière : tel est le sujet de cette longue pièce qu'enrichissent force dissonances madrigalesques. Dans *Ein gut Rāht* (n° 1), les paroles consistent en conseils moraux à un puissant qui nourrit l'ambition de gagner le repos éternel. En fait, ce morceau ne se rattache plus guère au concept « lied » que par la langue. Pour le surplus, rien ne le différencie d'un motet latin. Aussi bien, cette ressemblance apparaît dans toutes les pièces du recueil de 1590, exception faite pour le *Körbelmacher*. Elle est solidaire de cette tendance générale qui pousse Orlande, vers la fin de sa vie, à tout faire converger vers une seule et même pensée : celle de renoncer au monde profane pour ne plus se complaire que dans le spirituel.

CONCLUSION

La place de Lasso a déjà été définie, dans ses grandes lignes, par les écrivains musicaux du siècle dernier. Le maître est, d'après eux — et nous souscrivons sans réserve à ce jugement — l'un de ces génies à tendances synthétiques, qui clôturent une phase importante de l'évolution, en résumant les conquêtes du passé. Sa carrière d'artiste remplit, à peu de chose près, la seconde moitié du XVIe siècle et coïncide, en fait, avec la période de suprême épanouissement de la polyphonie franco-néerlandaise. Orlande et Palestrina meurent tous deux en 1594. Le maître italien joue un rôle parallèle à celui du maître belge. Comme ce dernier, il synthétise les divers aspects d'une forme d'art qui disparaît après lui. Palestrina est surtout un musicien d'église, pour qui l'élément profane n'a qu'un attrait secondaire et passager. Le genre auquel il voue ses préférences est la messe. Lasso a aussi composé un grand nombre de messes ; mais il n'y a point mis le zèle et le feu sacré de son émule. Aucune de ses messes n'a ni la beauté définitive ni la signi-

fication historique d'une œuvre comme la *Missa papæ Marcelli.* La messe à ténor grégorien répugne à son désir de liberté et de large expansion. Ses prédilections vont à la messe-parodie qui, bien que basée, elle aussi, sur un matériel imposé, laisse le champ libre à des développements plus variés et plus inédits. Un tel choix aboutit souvent à sacrifier l'expression spirituelle à la richesse musicale. Aussi, comparées à celles de Palestrina, les messes de Lassus apparaissent-elles comme entachées d'un germe de décadence.

La réserve avec laquelle Orlande se comporte à l'égard de la technique traditionnelle du *cantus firmus* est générale, et s'étend à toutes ses œuvres, tant profanes que religieuses. Il manifeste une réserve analogue, mais plus accentuée encore, vis-à-vis des « canons » de l'école néerlandaise. Pour lui, le temps est passé de cette mathématique musicale, qui avait rendu d'immenses services en tant que discipline, à une époque où tout était à créer, mais qui n'était plus désormais qu'une entrave à la libre inspiration.

Environ un quart de siècle avant l'entrée du maître dans la carrière de compositeur, l'Italie avait assisté à la naissance du madrigal. A peine âgé de vingt-cinq ans, Orlande se lance à corps perdu dans les expériences chromatiques des

madrigalistes et les applique, non seulement à ses madrigaux, mais aussi à ses motets. Plus tard, reconnaissant ce que ces tentatives avaient d'arbitraire, il y renonce et semble même vouloir les reléguer au rang des hérésies. Mais l'esprit madrigalesque s'est emparé de lui et ne le quittera plus. Son attitude rétrograde se borne, en effet, à répudier les excès modulatoires qui caractérisent le mouvement madrigalistique aux environs de 1550-60. Pour le surplus, il adopte sans réserve toutes les innovations dont ce mouvement avait pris l'initiative, et contribue personnellement, pour une large part, à les faire entrer dans le langage musical du temps.

Lassus débute au moment où le madrigal commence à exercer son influence sur les autres genres. L'étude chronologique de ses œuvres établit avec certitude que, plus il avance en âge, plus il tend à faire bénéficier le motet, la messe, la chanson française et le lied allemand de ses conquêtes techniques et expressives. Il y a là, il est vrai, une orientation générale propre à la seconde moitié du XVIe siècle ; mais l'ensemble de la production d'Orlande offre un témoignage particulièrement frappant de cette évolution, surtout en comparaison de l'œuvre de Palestrina, restée beaucoup plus étrangère aux innovations de l'époque. C'est pourquoi l'on est fondé à sou-

tenir qu'à l'encontre du maître italien, Lasso marque, dans un certain sens, la transition vers la musique de l'avenir.

Profondément humain et profondément croyant, tel est Lassus. Avec cela, une propension à s'intéresser à tout, à ne rien laisser dans l'ombre, à explorer jusqu'au tréfonds tous les domaines de son art. Universalité et fécondité : tels sont les traits distinctifs de son génie, quand on se borne à considérer, du dehors, la masse énorme de son œuvre. Que si l'on pénètre plus avant dans le labyrinthe de cette immense production, on est frappé par la multiplicité de ses aspects de détail et l'infinité des moyens qui concourent à cette diversité.

Nous l'avons vu se livrer avec ardeur à l'art populaire de la villanelle et de la moresque, se passionner pour ces genres inférieurs jusqu'à tenter de les amplifier, en leur imposant un traitement nouveau, issu de son initiative propre, et répandre largement sa joie de vivre dans ces petites pièces d'une valeur musicale secondaire, mais d'un intérêt si vif au point de vue de l'étude des mœurs.

Le madrigal italien le retient longuement. Il le cultive avec amour, spécialement le grand madrigal à 5 voix, que ses visées idéalistes placent aux antipodes de la villanelle. Genre nouveau au

moment où il fait ses débuts, le madrigal est le champ d'expériences qui détermine, en fait, toute l'orientation ultérieure de son art. Les tâtonnements de la période initiale font place, au bout d'un certain temps, à une sûreté de main qui s'accroît avec les années, jusqu'à réaliser un équilibre parfait entre la facture et l'expression. D'autre part, plus le maître vieillit, plus il tend à faire servir le madrigal à des fins spirituelles. Nulle part plus que dans les madrigaux spirituels de ses dernières années, le style spécifique du genre n'est observé avec autant de scrupule ; nulle part il ne fait l'objet d'un travail aussi minutieux, aussi évocateur d'images et de symboles.

Le genre qui, dans l'œuvre d'Orlande, est resté le plus à l'abri de l'influence madrigalesque, est la chanson française. Il n'y a là rien qui doive surprendre. La chanson française est, en effet, l'une des manifestations les plus originales de l'art polyphonique du xve et du xvie siècle. Au moment où Lasso commence à s'y adonner, elle s'appuie sur une tradition solidement établie, qui en règle à la fois la technique et l'expression. Ses premières chansons à 4 voix offrent, dès l'aube de sa carrière, l'image de la perfection. Doué comme il l'était, il n'avait, d'une part, qu'à se conformer aux modèles tout faits qu'il avait à

sa disposition ; d'autre part, qu'à se laisser aller à l'impulsion instinctive de son tempérament à fond gaulois. Somme toute, son rôle, dans l'histoire du genre, n'est point celui d'un initiateur. La chanson française avait produit, avant lui, maint chef-d'œuvre. Il se borne, en ce qui le concerne, à la moderniser, à l'affiner, à la « madrigaliser ». Ce rôle secondaire n'enlève toutefois rien au mérite de ses chansons. Il est, en effet, peu de pièces où sa nature individuelle se révèle avec autant de spontanéité. L'humour et la joie de vivre s'y donnent libre cours avec une verve et un abandon sans pareils. L'amour n'est peut-être pas le sentiment qu'il exprime de la façon la plus heureuse, du moins quand on l'envisage sous cet angle à la fois sérieux et réaliste que maintes chansons françaises, flamandes et allemandes de la première moitié du siècle illustrent de si émouvante façon. Soit inclination personnelle, soit influence du milieu ou de la mode, il s'attache de préférence à la conception élégiaque et spirituelle de Pétrarque, à laquelle il donne un corps idéal dans ses madrigaux, ou à l'amour galant, aimable et léger des poètes français du XVIe siècle, que ses chansons font vivre d'une vie débordante de grâce, d'enjouement et d'élan juvénile. L'humour satirique, narquois, souriant, contemplatif, voire même tragique, trouve en lui

un interprète inimitable, dont témoignent nombre de chansons, perles précieuses nuancées à l'infini, étincelantes de verve et de lumière.

Les lieds allemands d'Orlande ont un caractère moins traditionnel que ses chansons, ce qui tient, sans doute, à ce qu'il ne s'y est adonné qu'à une époque relativement avancée de sa carrière, où l'obsession madrigalesque avait déjà exercé son emprise sur lui. Le lied polyphonique s'appuyait en grande partie sur des ténors empruntés au répertoire populaire. L'originalité de l'art des Isaac, des Finck et des Senfl gît dans le fait que ces artistes tirent de ces belles cantilènes tout ce qu'elles sont susceptibles de donner, en les ornant de contrepoints qui font ressortir leur essence poétique avec un maximum d'intensité. Lassus renonce à cette pratique dans la plupart de ses lieds profanes. Le désavantage qui en résulte se marque principalement dans ses lieds d'amour qui manquent, en général, de cette poésie vaporeuse, ingénue et riche d'émotion, par quoi se distinguent les pièces des vieux maîtres allemands. Les compensations qu'il trouve dans l'écriture madrigalesque ou qui dérivent de certains essais particulièrement heureux de développement formel, profitent en majeure partie à d'autres sujets, en première ligne aux scènes de la vie populaire,

aux considérations morales ou satiriques, à l'humeur joyeuse des bons buveurs.

Il faut ranger parmi les œuvres profanes de Lassus, un nombre relativement élevé de motets latins, dont les textes sont des plus variés. Tels poèmes font l'éloge des grands de la terre ; tels autres vantent la douce ivresse que procure le vin ; puis, ce sont des fragments d'Horace et de Virgile ou de leurs imitateurs de la Renaissance ; ou bien encore des pièces morales ou philosophiques qui épiloguent sur les vertus et les vices de la pauvre humanité, etc. Répartis tout au long de sa carrière, ces motets sont le miroir fidèle de toutes les phases par où il a passé et de tous les modes d'écriture qu'il a cultivés, que ce soit l'homophonie élémentaire du style d'ode, la syntaxe imitative de l'école néerlandaise, le colorisme décoratif des Vénitiens ou l'orfèvrerie chatoyante du madrigal.

La même évolution et la même diversité de facture s'observent dans ses motets religieux. Au demeurant, nulle partie de son œuvre ne reflète avec autant de relief les différents aspects de son individualité d'homme et d'artiste. L'ensemble formidable qu'elle constitue est comme un cosmos où l'art polyphonique de la seconde moitié du XVIe siècle se manifeste en une vaste synthèse, représentative de toutes ses

formes, de toutes ses modalités de style et d'expression. Alors que dans les genres plus traditionnels et plus spécifiquement liturgiques, comme la messe et le magnificat, Orlande apporte, avant tout, sa dextérité et l'inépuisable richesse de son imagination, — dans le motet, il fait pénétrer, par surcroît, l'ardeur primesautière de sa nature de prophète, le souffle fervent de sa croyance intime. Son cœur de chrétien se révèle tout entier dans ces petites pièces où il peut l'épancher à son aise, sans crainte de voir fléchir son inspiration par la faute d'un texte qui ne l'enthousiasme qu'à demi. Toutes les fibres de son être s'émeuvent et tressaillent à la lecture de ces fragments poétiques où le sentiment abstrait et collectif de la messe fait place à des états d'âme plus concrets, plus subjectifs, plus proches de l'individu que de la multitude. Que ce soient les psaumes, avec leur lyrisme épique et leur ferveur exaltée ; le Cantique des Cantiques, avec son symbolisme imagé et voluptueux; les Proverbes ou l'Ecclésiaste, avec leur sagesse sentencieuse et ondoyante ; les évangiles synoptiques, avec leur fraîche ingénuité et leur atmosphère de légende, ou l'évangile selon saint Jean, avec son mystérieux hermétisme ; ou bien encore ces proses mystiques du moyen âge, d'une grâce si pure, d'une tendresse si

enveloppante : là vraiment, Lassus se sent maître de lui au suprême degré et la musique que ces textes lui suggèrent jaillit spontanément du plus profond de lui-même. Le motet est donc, en conclusion, le genre dans lequel il fait preuve de l'inspiration la plus haute et la plus personnelle, celui qui, plus que tout autre, témoigne de ce génie altier et pénétrant qui fait de lui l'un des sommets de l'histoire musicale.

BIBLIOGRAPHIE

A. — *ÉTUDES BIOGRAPHIQUES ET CRITIQUES*[1]

a) *En général.*

MASSIMO TROJANO. *Discorsi delli Trionfi, giostre, apparati, e delle cose piu notabili fatte nelle sontuose nozze del Illustr. Sign. Duca Guglielmo... Duca della Bavaria nell anno* 1568 *à* 22. *di Febraro. Alla Ser. Regina Christiana Danismarchi. Monaco* [Munich], *Ad. Montano*, 1568.

Une réédition de cet ouvrage a paru à Venise, en 1569, avec traduction espagnole, sous le titre : *Dialoghi di Massimo Troiano*, etc...

Notice biographique sur Roland Delattre, connu sous le nom d'Orland de Lassus, par H. DELMOTTE. Ed. Prignet, Valenciennes, 1836.

Biographie de Roland de Lattre, par AD. MATHIEU. Ed. Hoyois, Mons, 1851.

FÉTIS. *Biographie universelle des musiciens*, v° LASSUS (vol. V de la dernière édition, 1875).

Orlandus de Lassus der letzte grosse Meister der niederländischen Tonschule, von WILHELM BÄUMKER. Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg in Breisgau, 1878.

AMBROS. *Geschichte der Musik*, vol. III, p. 354 et ss. de la 2e édition (1881).

VAN DER STRAETEN. *La Musique aux Pays-Bas*, vol. VI,

1. La portée et les dimensions de ce travail nous astreignent à ne citer ici que les ouvrages principaux relatifs à la vie et aux œuvres d'Orlande de Lassus. A part les *Discorsi* de M. Trojano (1568), qui contiennent des détails précieux et circonstanciés sur son activité pendant une partie de l'année 1568, nous avons écarté toute la littérature antérieure à la *Notice biographique* de Delmotte (1836).

p. 143 et ss.; 433 et ss.; 476. Ed. Van Trigt, Bruxelles, 1882.

Biographie nationale, publiée par l'Académie royale de Belgique, tome XI, v° LASSUS (ROLAND DE) [article de F. LOISE]. Ed. Bruylant, Bruxelles, 1890-91.

Roland de Lassus, sa vie et ses œuvres, par JULES DECLÈVE (Publication spéciale de la *Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*). Ed. Loret, Mons, 1894.

Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. In drei Büchern. Erstes Buch, von ADOLF SANDBERGER. Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1894.

Orlando di Lasso. Ein Lebensbild zum 3. Centenarium seines Todestages (14 *Juni* 1594), von ERNST DESTOUCHES. Lentnersche Buchhandlung, Munich, 1894.

Historische Anmerkungen, par AD. SANDBERGER, dans le programme du concert jubilaire des 14-15 juin 1894, organisé à Munich à l'occasion du troisième centenaire de la mort de Lassus. Ces notes ont paru, complétées par des données nouvelles, dans la *Rivista musicale italiana*, 1894, p. 678 et ss. (*Orlando di Lasso. Per il terzo centenario della sua morte. Note storiche*).

Synchronistische Tabelle über den Lebensgang und die Werke von Giov. Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso, par F. X. HABERL (*Kirchenmusikalische Jahrbücher*, 1894 (IX), p. 86 à 99.

Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. In drei Büchern. Drittes Buch : Documente. Erster Theil, von AD. SANDBERGER. Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1895.

GROVE. *A dictionary of music and musicians*, v° LASSUS, [article de James R. Sterndale Bennet], 2e édition, 1902.

EITNER. *Quellen-Lexicon*, v° LASSUS, 1902.

Orlando di Lasso (1532-1594), von Eugen Schmitz (*Kleine Musikerbiographien*). Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1915.

b) *Plus spécialement.*

1. Pour les *Motets* :

Préfaces, par F.-X. HABERL, des vol. I, III, V, VII, IX XI, XIII, XV, XVII et XIX des *Œuvres complètes*, en cours de publication à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.

Geschichte der Motette, par H. LEICHTENTRITT. Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1908, (p. 96 à 141).

2. Pour les *Messes :*

Geschichte der Messe, I. Teil, par PETER WAGNER. Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1913 (p. 349 à 398).

3. Pour les *Psaumes de la Pénitence :*

Die « Sieben Busspsalmen » des Orlando di Lasso, Musikphilologische Studie, par H. BÄUERLE. Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1906.

4. Pour les *Madrigaux et autres compositions sur texte italien :*

Préfaces, par AD. SANDBERGER, des vol. II, IV, VI, VIII, et X des *Œuvres complètes.*

Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur, par AD. SANDBERGER (*Altbayerische Monatschrift*, Munich, 1899, p. 65-67). Cette étude a été reproduite dans le *Recueil trimestriel de la Société internationale de Musique*, 5e année (1903-4), sous le titre : *Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur* (p. 402 et ss).

Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts, par THEOD. KROYER; Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1902.

Handbuch der Musikgeschichte, par HUGO RIEMANN, IIer Band, I. Teil. chap. XXI, § 69 (p. 374 et ss.).

5. Pour les *Chansons françaises :*

Préfaces, par AD. SANDBERGER, des vol. XII et XIV des *Œuvres complètes.* Ces préfaces sont reproduites dans l'article *Roland Lassus' Beziehungen zu Frankreich und zur französischen Literatur*, publié dans le *Recueil trimestriel de la Société internationale de Musique*, VIIIe année (1906-7), p. 355 et ss.

6. Pour les *Lieds allemands :*

Préfaces, par AD. SANDBERGER, des vol. XVIII et XX des *Œuvres complètes.*

B. — *OEUVRES D'ORLANDE DE LASSUS*

Lassus étant le musicien le plus fécond du XVIe siècle, nous ne pouvons donner ici qu'un aperçu très sommaire de l'ensemble de ses œuvres. Le nombre de celles-ci a été fortement exagéré. Il ne pourra être établi d'une façon définitive que lorsqu'on sera en mesure d'opérer la déduction des doubles emplois provenant de ce qu'une quantité considérable de pièces a subi des travestissements de texte. Isolés de la musique, ces textes font croire à l'existence d'œuvres origi-

nales, alors qu'il ne s'agit que d'adaptations le plus souvent étrangères à la volonté ou au consentement du maître.

Nous nous bornerons à donner, ci-après, les indications bibliographiques nécessaires à la connaissance des sources imprimées et manuscrites, et à faire un inventaire des principales rééditions modernes des œuvres d'Orlande :

a) *Bibliographie des sources imprimées.*

L'ouvrage fondamental pour servir à l'étude des sources imprimées est le : *Chronologisches Verzeichniss der gedruckten Werke von H. L. v. Hassler und Orl. de Lassus*, par R. Eitner. Ed. Bahn, Berlin, 1874.

Ses données doivent être complétées au moyen des ouvrages suivants : *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, par R. Eitner. Ed. Liepmannssohn, Berlin, 1877.

Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliotek, der Bibliothek des Academischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden, par E. Bohn, Ed. Cohn, Berlin, 1883.

Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700, par E. Vogel. Ed. Haack, Berlin, 1892.

Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna, par Gaspari et Torchi. Vol. II (musique religieuse), Bologne, 1892 ; vol. III (musique vocale profane), Bologne, 1893.

Eitner. *Quellen-Lexicon*, v° Lassus, 1902.

Catalogue of printed music published between 1487 and 1800, now in the British Museum, par Barclay-Squire, 2 vol. Londres.

b) *Bibliographie des sources manuscrites*[1].

L'ouvrage capital est :

Die musikalischen Handschriften der Kgl. Hof-und Staatsbibliothek München, par J.-J. Maier. Ed. Palm, Munich, 1879.

1. Les manuscrits de musique de Lassus sont l'œuvre des copistes. Les autographes musicaux du maître sont rarissimes et de peu d'importance.

Citons encore :

Eine unbekannte musikalische Sammlung [S. Lorenz Kirche, Nürnberg], par BOTSTIBER (Recueil trimestriel de la *Société internationale de musique*, 1re année (1899-1900), p. 325 et ss.).

A catalogue of manuscript music in the British Museum, par HUGHES-HUGHES; vol. I (musique religieuse), vol. II (musique profane).

c) *Principales rééditions modernes d'œuvres de Lassus.*

La maison Breitkopf et Härtel a entrepris, en 1894, à l'occasion du troisième centenaire de la mort du maître, une édition complète de ses œuvres. Vingt volumes ont paru jusqu'à présent (1919), le dernier en 1909.

Les vol. I, III, V, VII, IX, XI, XIII, XV, XVII et XIX renferment la majeure partie, soit les nos 1 à 492, des 516 *Motets* du *Magnum Opus* de 1604. Les numéros manquants sont au nombre de 25 (493 à 516).

Les vol. II, IV, VI, VIII et X contiennent les *Madrigaux* et *autres compositions sur textes italiens*.

Les vol. XII, XIV et XVI sont consacrés aux *Chansons françaises;* XVIII et XX aux *Lieds allemands*.

Nous n'indiquerons ci-après que les publications modernes qui ne font pas double emploi avec les volumes parus des *Œuvres complètes* [1] :

I. *Messes :*

1. *Ad placitum*, 4 v. (Commer, *Musica sacra*, IX, p. 100, sous le titre *La la maistre Pierre*) ; 2. *Amor, ecco colei*, 6 v. (Commer, V, p. 25) ; 3. *Beatus qui intelligit*, 6 v. (Commer, VIII, p. 49) ; 4. *Bella Amfitritt' altera*, 8 v. (Commer, V, p. 3) ; 5. *Certa fortiter*, 6 v. (Commer, V, p. 41) ; 6. *Deus in adjutorium*, 6 v. (Commer, V, p. 79) ; 7. *Dixit Joseph*, 6 v. (Commer, VIII, p. 65) ; 8. *Douce mémoire*, 4 v. (Commer, VII, p. 103) ; 9. *Ecce nunc benedicite*, 6 v. (Commer, V. p. 63) ;

1. La plupart des publications modernes sont allemandes. Toutefois, en Belgique, Van Maldeghem a consacré une partie importante de son *Trésor musical* à Lassus; en France, M. Expert a publié, entre autres, les *Meslanges* de 1576, dans les premiers fascicules de ses *Maîtres musiciens de la Renaissance française*.

10. *In die tribulationis*, 5 v. (Proske, *Selectio nov. missarum*, *Pars* II, n° XI) ; 11. *In te domine speravi*, 6 v. (Commer, VII, p. 81) ; 12. *Jager* (*Missa venatorum*), 4 v. (Proske, *Musica divina*, I, n° IV, sous le titre *Missa* 8[vi] *toni*) ; 13. *Laudate Dominum*, 4 v. (Proske, *Musica divina*, 2ᵉ éd., t. I) ; 14. *Locutus sum*, 6 v. (Commer, X, p. 80) ; 15. *Missa pro defunctis* (*Requiem*), 5 v. (Commer, XII, p. 49) ; 16. *Puisque j'ay perdu*, 4 v. (Proske, *Musica divina*, I, n° IV) ; 17. *Qual donna attende*, 5 v. (Proske, *Selectio nov. missarum*, *Pars* I, n° III) ; 18. *Pillons, pillons lorge* (alias : *Quinti toni*), 4 v. (Proske, *Musica divina*, 2ᵉ éd., t. I, Missa IX) ; 19. *Sydus ex claro*, 5 v. (Commer, X, p. 64) ; 20. *Vinum bonum*, 8 v. (Commer, V. p. 92, sous le titre *Bonum vinum*).

II. *Magnificats :*

Des 100 magnificats qui forment le contenu du *Jabilus* de 1619, 22 ont été publiés par Commer, *Musica sacra*, t. X, p. 102, t. XI, nᵒˢ 1 à 21 (p. 1 à 95) ; 9 par Proske, *Musica divina*, 1ʳᵉ année, t. III, nᵒˢ 1 à 9 (p. 253 et ss.) ; et 1 (*Ecco ch'io lasso*) par Pearsall, chez Velten, à Carlsruhe, en 1833, ce qui ne fait, en réalité, qu'un total de 31, l'un d'eux ayant été édité à la fois par Proske et par Commer.

III. *Motets* du *Magnum Opus :*

Des 25 motets du *Magnum Opus* non encore parus dans les *Œuvres complètes*, les suivants ont été publiés :

a) Dans Commer, *Musica sacra :* nᵒˢ 496 (IX, p. 59), 497, (p. 62), 499 (p. 67), 500 (VII, p. 71), 506 (p. 76), 515 (IX, p. 74), 516 (p. 89).

b) Dans Van Maldeghem. *Trésor musical :* nᵒˢ 508 (1868, musique profane, p. 45) et 512 (1869, musique profane, p. 11).

IV. *Psaumes de la Pénitence :*

Les *Psalmi poenitentiales* ont été publiés en partition dès 1838, par E. DEHN (Ed. Crantz, Berlin) et en 1905 par BÄUERLE (Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig). Ils sont en partie transposés dans ces deux éditions, qui visent principalement l'usage pratique.

V. Le psaume 50, *Miserere mei Deus*, à 9 voix et en 20 parties, a été publié en partie par F.-X. LÖHLE, en 1832, dans son *Allg. Anleitung zu einer Elementar Musikschule*, *Theil* II, *Abth.* 2, *Heft* 2, p. 33 ; Munich.

VI. *Lectiones* (d'après Job).

Lectio IV (*Responde mihi*) du recueil de 1565, dans Commer, *Musica sacra*, VII, p. 47 ; *Lectio* VIII (*Pelli meae*) du même recueil, dans Commer, VI, p. 40.

VII. *Lamentations* :

Commer, *Musica sacra*, XII, p. 1 à 45, publie les *Lamentations* à 5 voix du recueil de 1585 : *Hieremiae Prophetae Lamentationes*, etc.

VIII. *Stabat Mater*.

Commer, *Musica sacra*, XII, 68 et ss., contient le *Stabat Mater* du recueil de 1585 : *Orlandi Lassi... Sacrae Cantiones*, etc. (Eitner, 1585[c]).

IX. *Litaniae lauretanae* à 8 voix (2 chœurs), extraites du *Thesaurus Litaniarum* de 1596, dans Commer, *Musica sacra*, XII, p. 79 ; *Litania* à 4 voix, extraite du *Thesaurus* de 1596, dans Proske, *Musica divina*, 1re année, t. IV, p. 321 ; *Litania, de Omnibus Sanctis*, à 4 voix, extraite du *Thesaurus* de 1596, dans Proske, *Id.*, p. 373 ; *Litaniae lauretanae V vocum*, extraites du *Thesaurus* de 1596, dans Proske, 2e année, t. III.

X. *Passions*.

Passion selon saint Mathieu, extraite du *Patrocinium musices* de 1575, dans Commer, *Musica sacra*, VI, p. 18.

Nous nous sommes servis, en outre, des mises en partition modernes suivantes, conservées en manuscrits à la Bibliothèque royale de Bruxelles (fonds Fétis) :

I. Messes :

Ms. II, 3845 (Catal. Fétis, n° 1653) : Messes : 1. *Credidi propter* ; 2. *Dictes maistresse* ; 3. *Jo son ferito* ; 4. *Le Berger et la Bergère* ; 5. *Scarco di doglia*, toutes à 5 voix.

II. *Lectiones* :

Ms. II, 3850 (Catal. Fétis, n° 1803) : les 9 *Lectiones sacrae* d'après Job, du recueil de 1582 : *Lectiones sacrae novem...* (Eitner, 1582[b]).

Enfin, profitant de la présence, à la Bibliothèque royale de Bruxelles (Fonds Fétis) d'un nombre relativement considé-

rable d'œuvres de Lassus, dans des éditions du temps, nous avons mis en partition ce qui suit :

I. Messes :

1. *Amar donna*, 5 v. ; *Ite rime dolenti*, 5 v.

II. *Magnificats* :

Aux 30 magnificats publiés par Proske et par Commer, nous avons pu en ajouter 28, ce qui porte à 58 le total des magnificats sur lesquels ont porté nos observations :

III. *Motets du « Magnum Opus » :*

La Bibliothèque royale de Bruxelles possédant un exemplaire complet du *Magnum Opus*, nous avons mis en partition ceux des motets que ce recueil contient et qui n'ont encore été publiés, ni dans les *Œuvres complètes*, ni ailleurs.

IV. *Lectiones :*

1. Les *Lectiones* (Job) I à III, V à VII et IX, — non publiées par Commer, — du recueil de 1565.

2. Les 3 *Lectiones matutinae de Nativitate Christi*, à 4 v., du *Patrocinium* de 1575.

V. *Offices :*

Les *Officia aliquot* à 5 v. (5 offices) du *Patrocinium*, III^a^ *pars* (1574).

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

1037-19. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD — 1-20.